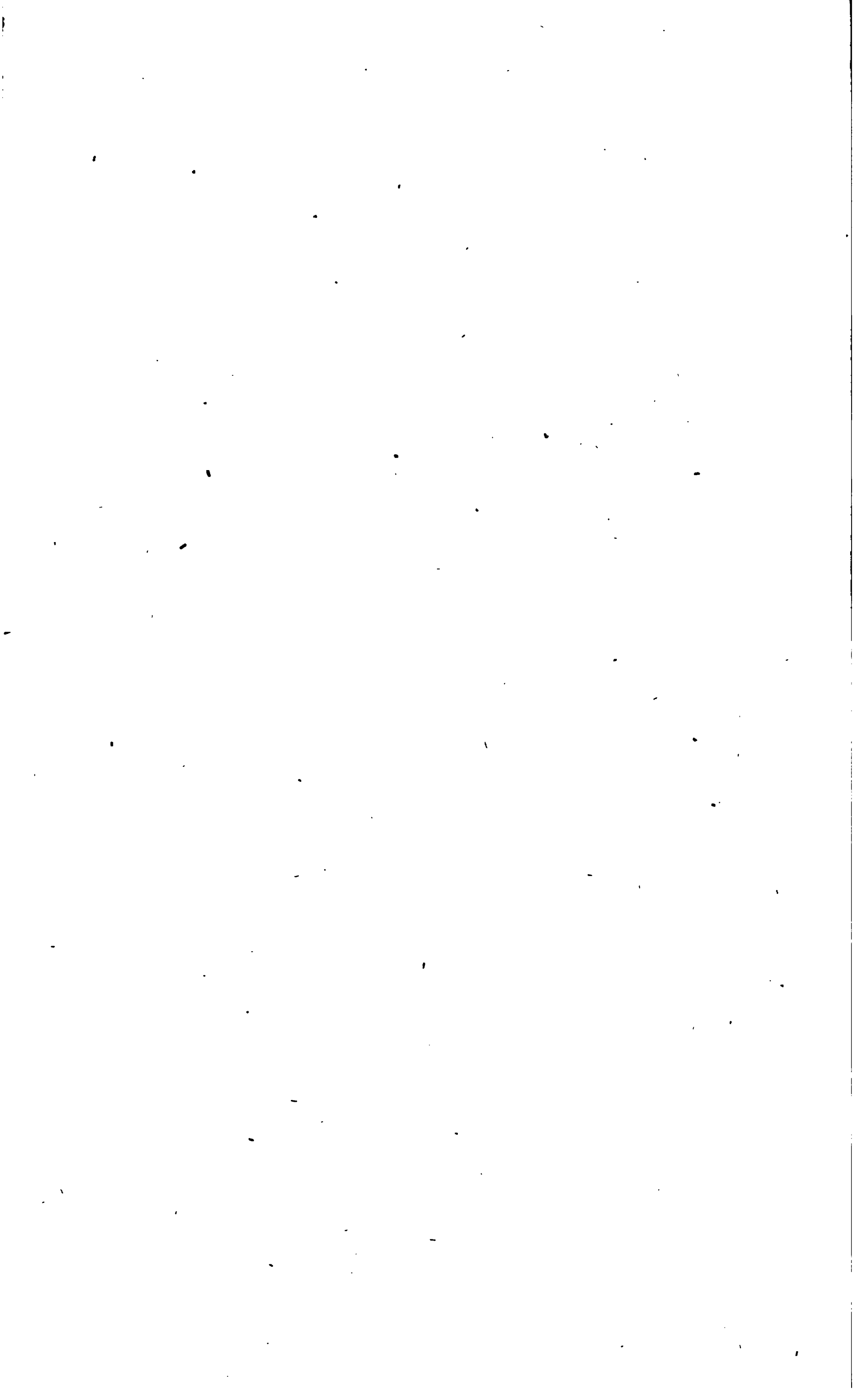








Supplement

zu

Schiller's Werken.

Dritter Theil.

Stuttgart 1839.
P. Balz'sche Buchhandlung.

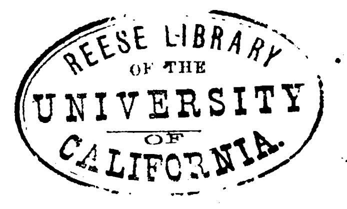
Schiller's

Leben, Geistesentwickelung und Werke

im Zusammenhang.

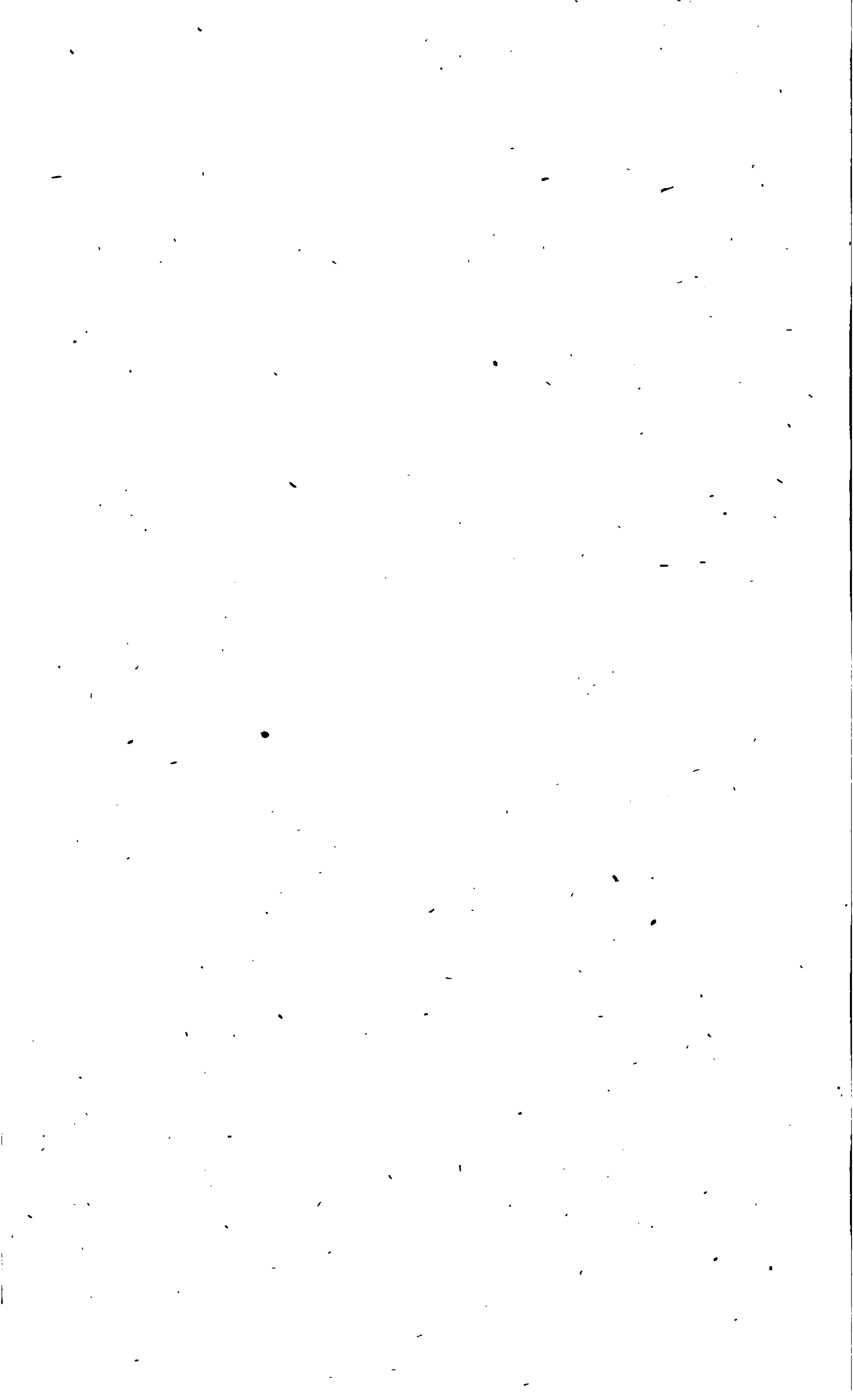
Von

Dr. Karl Hoffmeister.



Dritter Theil.

Stuttgart 1839.
P. Balz'sche Buchhandlung.



Inhaltsanzeige des dritten Theils.

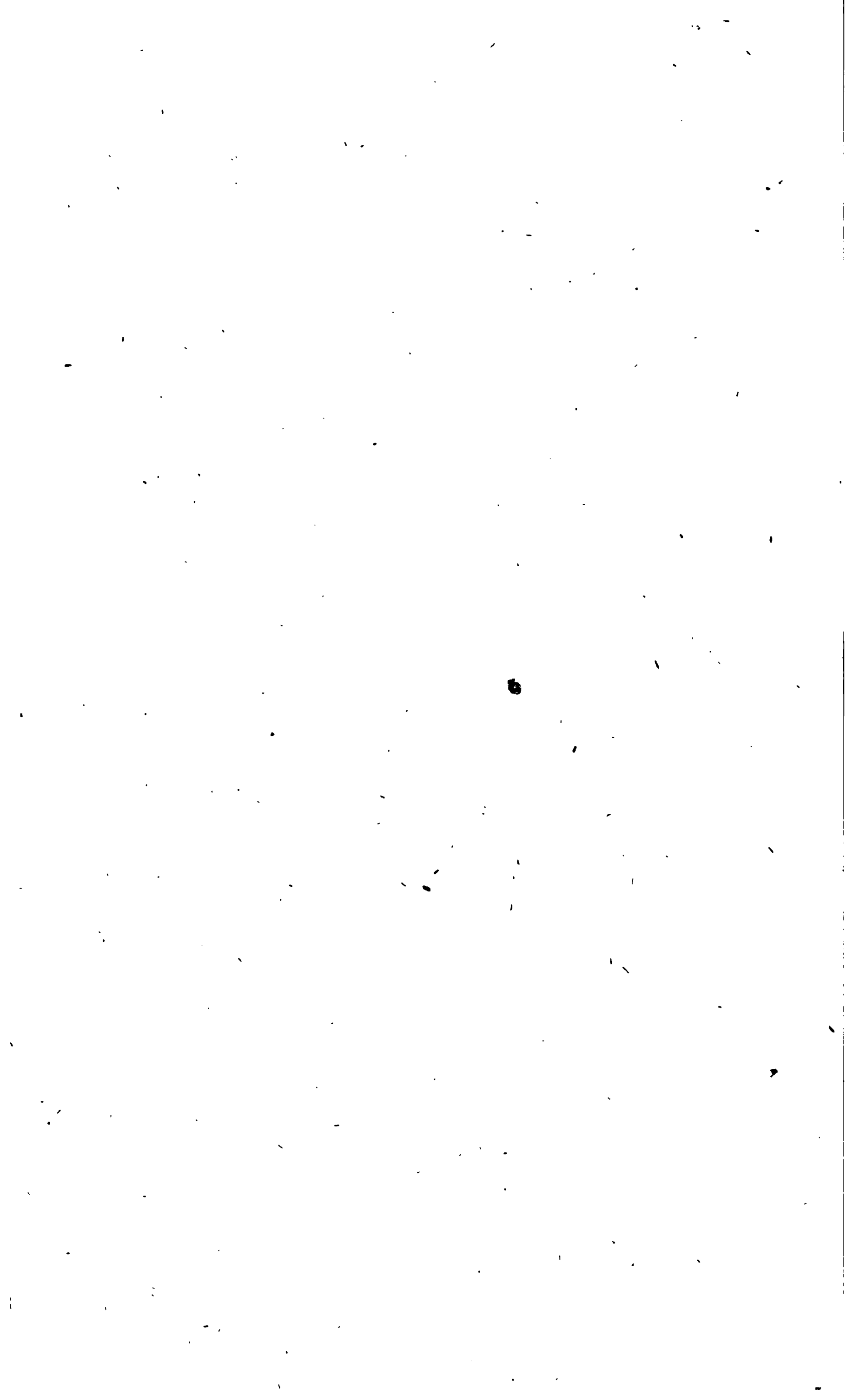
Periode der gereiften Kunstpoesie.

Erste Hälfte.

Seite

Vierten Theils

erste Abtheilung.



Schiller's
dritter Lebensabschnitt,

oder

Periode der gereiften Kunstpoesie.

Von den Horen — 1794 — bis zu Schiller's Tod — 1805.

Erste Hälfte.



Erstes Kapitel.

Zurückkunft nach Jena. Freundschaft mit Wilhelm von Humboldt. Talent des Gesprächs. Gründung der Zeitschrift der Horen. Verbindung mit Goethe. Ruf nach Tübingen. Recensionen in der Allgemeinen Literaturzeitung.

Schiller kehrte im Mai 1794 aus seinem Geburtslande mit seiner Familie nach Jena zurück. Sein Geist war erfrischt und voller Entwürfe einer erneuten Thätigkeit, aber sein Körper hinfällig und einem Schatten ähnlich [1]. Als ihm damals Goethe und dessen Freund, Heinrich Meyer, im sogenannten Paradiese bei Jena, wo er spazieren ging, einst begegneten, schien ihnen sein Gesicht dem Bilde des Gekreuzigten zu gleichen, und Goethe äußerte nachher, er glaube, daß Schiller keine vierzehn Tage mehr leben werde [2].

Mit so schwächlichem Körper begann er die neue thatenreiche und ruhmvolle Laufbahn, und wir müssen die Energie und den Schwung seiner Seele um so mehr bewundern, weil er bis zu seinem Tode beinahe täglich durch seine Kränklichkeit gestört und gequält wurde. Eine langwierige Krankheit mit Geduld zu ertragen, will nicht viel bedeuten, denn der

[1] Böttiger's Literarische Zustände und Zeitgenossen. (Leipzig. 1838.) B. 1, Seite 16.

[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, B. 2, S. 335.

Mensch gewöhnt sich auch an das Schmerzhafteste; aber dadurch in seinem Streben nicht wankend und für ein hohes Ziel nicht muthlos und unthätig zu werden, das ist bewunderns-würdig, und wir machen gerne auf diesen Charakterzug unseres Schiller aufmerksam, worin die in seinen Werken ausgeprägte Erhabenheit wieder erscheint. Er theilte übrigens diese schwächliche Konstitution mit manchen andern ausgezeichneten Schriftstellern; und Goethe bemerkt sehr richtig, das Außerordentliche, was solche Menschen leisten, setze eine sehr zarte Organisation voraus, damit sie seltener Empfindungen fähig und die Stimme der Himmlischen zu vernehmen im Stande seien. Nun werde eine solche Organisation im Konflikt mit der Welt und den Elementen leicht gestört und verletzt, und wer nicht, wie Voltaire, mit großer Sensibilität eine außerordentliche Zähheit verbinde, sei leicht einer fortwährenden Kränklichkeit unterworfen. Daher sei auch Schiller beständig krank gewesen, aber auch er habe eine gewisse Zähheit gehabt [1]. Wir wissen, daß seine angestrengten Arbeiten, denen er sich oft wider Lust und Liebe unterwerfen mußte, seine Gesundheit zertrümmerten. Auf dem mühevollen Weg, den er eingeschlagen hatte, um die Selbstständigkeit seines Geistes zu retten, unterlag sein Körper.

Uebrigens nahmen seine Jenenser Freunde mit Freuden den wohlthätigen Einfluß wahr, welchen sein Aufenthalt in Schwaben und die glückliche Muße in dem herrlichen Lande auf ihn geäußert hatten. Alles Beste von Sonst fanden sie erhöht wieder, aber außerdem eine gleichmäßige, aus seinem ganzen Innern entsprungene Ruhe, welche seine eigene Zufriedenheit erhöhte und einen unbeschreiblich wohlthätigen Einfluß auf den Umgang mit ihm verbreitete. Seinem strengen Ehrgefühl, seinem ernsten Wahrheitssinn hatte sich die liebenswürdigste Milde verschwistert [2].

Jena besaß unterdessen für Schiller einen neuen großen Reiz. Wilhelm von Humboldt hatte sich, eigens um mit ihm an Einem Orte zu leben, hier niedergelassen, und war wenige

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, B. 2, S. 158.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt, S. 174.

Wochen vor ihm mit seiner Gattin daselbst angekommen [1]. Welch eine Quelle der Bildung, der Anregung, der Erheiterung, des Genusses, so ganz im Sinne Schiller's, dem jedes Gut erst dann den höchsten Werth bekam, wenn er es aus den Händen der Freundschaft empfing! Ein inniges, auf geistige Interessen und Seelenharmonie gegründetes Verhältniß zwischen beiden Familien knüpfte sich fest für das ganze Leben. Was so häufig die Freundschaft zwischen zwei Familien nicht recht gedeihen läßt, daß entweder nur die Männer oder nur die Frauen zusammen passen, fand zum Glück hier nicht statt. In Frau von Humboldt fand Schiller's Gattin ihre Jugendfreundin wieder. „Die angenehmste und interessanteste Gesellschaft für Frau Schiller," sagt Göritz [2], „war die Frau von Humboldt: ein liebenswürdiges, idealisches Bild schöner Weiblichkeit, die in allen ihren Handlungen, Bewegungen und Reden eine ungesuchte Anmuth hatte, ohne daß sie es wußte. Sie war nicht, was man nach Regeln schön nennen kann, aber sie besaß einen Reiz in ihrem Umgang, der, von allen Männern erkannt, bei der größten Unbefangenheit ihr die Achtung aller sicherte." Humboldt und Schiller sahen sich in dieser Zeit täglich zweimal, vorzüglich des Abends allein, und philosophische und ästhetische Gespräche, von denen wir uns jetzt aus dem Briefwechsel beider Männer einen Begriff machen können, wurden meistentheils bis tief in die Nacht fortgesetzt. Es kamen hier Gegenstände zur Frage, welche in das innerste Leben Schiller's eingriffen, und diese häufig von der Poesie des klassischen Alterthums ausgehenden Unterredungen halfen die ästhetisch-philosophische Krisis beschleunigen, in welcher er damals begriffen war. In der Schule Humboldt's wurde er erst für den Umgang Goethe's reif.

Für das wissenschaftliche Gespräch schien Schiller überhaupt geboren zu sein [3]. Wie Sokrates, suchte er nie absichtlich nach einem bedeutenden Stoff der Unterredung, sondern überließ es mehr dem Zufall, den Gegenstand herbeizuführen;

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt, S. 7.

[2] „Jena zur Zeit Schiller's," im Morgenblatt von 1837, Nr. 86, S. 342.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 13. Vergl. Th. 2. S. 288.

aber von jedem aus leitete er das Gespräch zu einem allgemeinen Gesichtspunkte, und man sah sich nach einigen Zwischenreden in den Mittelpunkt einer den Geist anregenden Discussion gesetzt. Während Herder sich nur in einer schönen, ununterbrochen dahinfließenden Rede über einen Gegenstand auslassen konnte, welcher man ohne Frage und Einwendungen zuzuhören hatte, bis die Materie erschöpft schien, war das Gespräch Schiller's immer wechselseitig und die Selbstthätigkeit erweckend. Er ließ den Mitredenden nie müßig zuhören und erdrückte ihn nicht durch die Ueberlegenheit seines Geistes, sondern behandelte jedes Problem als eine gemeinschaftlich zu lösende Aufgabe. Schiller sprach nicht eigentlich schön und legte darauf auch wenig Gewicht; ihm galt es einzig um die Entwickelung der Wahrheit. Durch alle Abschweifungen wußte er eine Unterredung immer zu ihrem Ziele hinzulenken, und ließ nicht ab, ehe er bei diesem angelangt war. Humboldt vergleicht sogar die geweihtesten Momente seiner Gespräche mit seinen besten Gedichten, denn es habe aus jenen derselbe Ernst, dieselbe Würde, dieselbe über einer Fülle von Kraft entsprungene Leichtigkeit, dieselbe Anmuth und vor Allem dieselbe Tendenz, dieß alles wie zu einer überirdischen Natur in Eins zu verbinden, hervorgeleuchtet [1].

Zwei Plane brachte Schiller aus seinem Heimathlande nach Jena mit, den Plan zur Herausgabe einer allgemeinen politischen Zeitung und die Idee einer ästhetisch-wissenschaftlichen Monatsschrift. Jenen erstern Gedanken aber gab er, wie wir schon früher bemerkten, nach reiflichem Nachdenken und zu Rathegehen mit Andern bald wieder auf [2]. Er trug Bedenken, sich in ein ihm ganz neues und darum höchst schwieriges Fach zu werfen, zu dem es ihm, nach seinem Urtheile [3], an Talent und Neigung fehlte. Im ersten Jahr, sagt er, würde seine Anstrengung unbeschreiblich sein, und er würde in diesem einzigen Jahr den Rest seiner Gesundheit vollends zu Grunde richten. Außerdem wollte er den Verleger Cotta

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 149.

[2] Siehe Theil 2, S. 291.

[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1304, in einem Briefe Schiller's an Cotta.

nicht in einen nur zu leicht möglichen Verlust versetzen, indem durch einen einzigen hartnäckigen Anfall seiner Krankheit die ganze Unternehmung unvermeidlich ins Stocken gerathen wäre. Dagegen erschien ihm die Herausgabe der Horen viel ehrenvoller, weniger gewagt, und eben so viel versprechend. „Diese Unternehmung," schreibt er an Cotta, „paßt für mich, ich bin in diesem Fache anerkannt, ich bin hinreichend mit Materialien versehen (?), und kann selbst bei einem geringen Grade von Gesundheit noch thätig sein, weil ich es mit Neigung und innerm Berufe thun werde, und im schlimmsten Fall, wenn ich stürbe, wird sie ohne mich fortgehen können, da eine Auswahl der besten Schriftsteller dazu konkurrirt. — Was mich betrifft, so ist dieß der einzige mögliche Weg, daß Sie den Verlag aller meiner künftigen Schriften erhalten; denn sobald ich für ein Journal schreibe, heben sich alle andere Verbindungen auf. Ließe ich aber meine Schriften drucken, so hätte Herr Göschen immer das erste Recht an meine neuesten Arbeiten, indem ich sie ihm schon versprochen habe."

Demnach ward das Nähere dieses großartigen Unternehmens festgesetzt. Cotta soll dem Herausgeber das ungewöhnliche Redaktionshonorar von tausend fünfhundert Thalern bestimmt haben, und außerdem wurde der gedruckte Bogen seinem Verfasser mit drei Louisd'or vergütet.

Schiller legte sogleich Hand ans Werk. Durch eine gedruckte Privatanzeige [1] und besondere Briefe ladete er die bedeutendsten Schriftsteller Deutschlands zur Theilnahme ein, und erhielt eine bejahende Antwort von Goethe, Herder, Dalberg, Garve, Fr. H. Jacobi, Matthisson, Pfeffel, Gleim und Andern. In Jena selbst schlossen sich außer Wilhelm von Humboldt auch noch Fichte, Woltmann, Hufeland und Schütz an ihn an. Der alte Kant freute sich, wie er schreibt, die Bekanntschaft und den literarischen Verkehr mit einem so gelehrten und talentvollen Mann anzutreten, wie Schiller sei. Für seine eigenen Beiträge zu den Horen bat er sich aber „einen etwas langen Aufschub, weil, da Staatssachen und Religionsmaterien jetzt einer gewissen Handelssperre

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 1, S. 2 f.

unterworfen seien, es aber außer diesen kaum noch, wenigstens in diesem Zeitpunkte, andere, die große Lesewelt interessirende Artikel gebe, man diesen Wetterwechsel noch eine Zeit beobachten müsse, um sich klüglich in die Zeit zu schicken [1]." Dagegen trat Engel der Gesellschaft thätig bei [2], der lange Zeit ein Widersacher Schiller's gewesen war, und, als Theaterdirektor in Berlin, dessen Stücke nicht hatte aufführen lassen.

Die neue Monatsschrift, sagt Schiller in der Privatanzeige, solle sich über alles verbreiten, was mit Geschmack und philosophischem Geiste behandelt werden könne, und also sowohl philosophischen Untersuchungen, als poetischen und historischen Darstellungen offen stehen; was sich aber auf Staatsreligion und politische Verfassung beziehe, solle ausgeschlossen bleiben.

In ähnlicher Weise äußerte er sich in der an das Publikum gerichteten Ankündigung, die dem ersten Stücke der Horen beigegeben wurde [3]. Das nahe Geräusch des Krieges beängstigte damals das Vaterland, und der Kampf der politischen Meinungen theilte die Welt: die Horen sollten die Leser über dieß Interesse des Tages hinaus in einer allgemeinen und höhern Theilnahme an dem vereinigen, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist. Ihr Zweck sei in ästhetischem Spiele, in ernster Untersuchung oder in geschichtlichen Darstellungen, zu dem Ideale veredelter Menschheit einzelne Züge zu sammeln, und an dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten nach Vermögen geschäftig zu sein.

Wir sehen aus dieser Angabe, daß die neue Zeitschrift ein ächtes Kind Schiller's werden mußte. Es war ganz in seinem Charakter, daß sie „ein höheres und allgemeines Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben sei," erwecken sollte. Hatte er doch in der Ankündigung der Rheinischen Thalia [4] schon im Jahr 1784

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, B. 2, S. 127.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, B. 1, S. 52.

[3] Jetzt wieder abgedruckt in Döring's Nachlese, S. 270.

[4] Theil 1, S. 251 f.

gesagt, dieselbe werde jedem Gegenstande offen stehen, welcher den Menschen im Allgemeinen interessire. So sollten nun auch die Horen „sich alle Beziehungen auf den jetzigen Weltlauf und die nächsten Erwartungen der Menschheit verbieten, aber über die vergangene Welt die Geschichte, und über die kommende die Philosophie befragen.“ Das allgemein Menschliche, dem er bisher als Dichter, als Denker und Geschichtschreiber gehuldigt hatte, leuchtete ihm auch jetzt. Die Freiheitsidee trat zurück — denn die Freiheit kann auf eine tüchtige Weise durch Wort, wie durch That nur an den besondersten Vorfällen der nächsten Gegenwart in Ausübung gebracht werden. Er machte es der Zeitschrift zur ausschließenden Aufgabe, „wahre Humanität zu befördern.“ Alle gründliche Verbesserung des gesellschaftlichen Zustandes schien ihm „von dem stillen Bau besserer Begriffe, reinerer Grundsätze und edlerer Sitten“ abzuhangen. Indem die Horen nun hierfür wirken sollten, konnte ihr Gründer von einem patriotischen Vergnügen sprechen, welches ihn bei der endlichen Realisirung dieser Zeitschrift erfülle, konnte er sie schon im Voraus als ein großes deutsches Nationalwerk bezeichnen. Hätte er seinem Vaterlande auf eine edlere Weise dienen können? Wäre es ihm erlaubt gewesen oder unverkümmert geblieben, wenn er es auf eine andere Weise versucht — wenn er seine Freiheitsideen zur Grundlage seines Werkes gelegt hätte?

Wie die Hinweisung auf diesen Inhalt, den die Zeitschrift haben sollte, Schiller's Gesinnung und damaligen Standpunkt charakterisirt, so offenbart sich auch seine Eigenthümlichkeit durch die Art, wie er ihre Form in der Ankündigung zum voraus bestimmte. Die Scheidewand zwischen der schönen Welt und der gelehrten sollte nach Kräften durchbrochen, gründliche Kenntnisse sollten in das gesellige Leben und Geschmack in die Wissenschaften eingeführt werden. „Man wird streben die Schönheit zur Vermittlerin der Wahrheit zu machen, und durch die Wahrheit der Schönheit ein dauerndes Fundament und eine höhere Würde zu geben. So weit es thunlich ist, wird man die Resultate der Wissenschaft von ihrer scholastischen Form zu befreien und in einer

reizenden, wenigstens einfachen Hülle dem Gemeinsinn verständlich zu machen suchen."

Wie treu blieb sich Schiller! Die Forderung, daß sich Geschmack und Gelehrsamkeit, Schönheit und Wahrheit versöhnen sollen, welche er beim Beginn seiner literarischen Laufbahn aufgestellt, sprach er auch jetzt, auf der hohen Stufe seiner Reife, auf das Bestimmteste aus [1]. Seine Größe bestand darin, daß er wenige Ideen möglichst weit nach allen Richtungen denkend und handelnd verfolgte. Hierdurch wurde ihm eine Welt von Gedanken zu Theil; denn jede wahre Idee umfaßt einen unendlichen Gehalt.

Noch in mancher andern Hinsicht könnten wir die merkwürdige Anzeige der Horen mit der Ankündigung der Rheinischen Thalia vergleichen. „Es ist wohl noch unvergessen," sagt ein Kritiker [2], „daß Schiller, außer andern sehr herben Xenien auf den Kapellmeister Reichardt, auch eine auf dessen längst verhalltes Journal „Deutschland" machte, die also lautete:

„Alles beginnet der Deutsche mit Feierlichkeit, und so zieht auch
Diesem deutschen Journal blasend ein Spielmann voran."

Wer Lust hat, mag diese Xenie selbst auf Schiller's Ankündigung der Horen anwenden; denn in der That, feierlicher ist noch kein Journal angekündigt worden, als dieses" — wenn man die Rheinische Thalia ausnimmt, muß man hinzusetzen. „Diese Ankündigung," fährt der genannte Kunstkenner fort, „hat auch noch das Merkwürdige, daß ihr Inhalt mit ihrem Stil nicht zu harmoniren scheint. Jener ist von flammender Begeisterung eingegeben, dieser ist so künstlich gefeilt, so glatt, ja ich möchte sagen, so schlüpfrig, aalartig glatt, daß wir uns mit Betrübniß nach dem herrlich einfachen und lebenvollen Stil im Geisterseher zurücksehnen. Aber Schiller hatte so viel gewonnen, daß er auch wohl Einiges verlieren mußte." Welche Mühe ihm diese Ankündigung, zu deren Abfassung er mehrere Tage Zeit brauchte, machte, erhellt aus dem Briefwechsel mit Goethe. „Das

[1] Theil 1, S. 235; Theil 2, S. 131.

[2] Blätter für literarische Unterhaltung von 1836, Nr. 286.

Avertissement," schreibt er, „habe ich heute zu meiner großen Erleichterung beendigt." Dagegen glüht in der Ankündigung der frühern Zeitschrift auch im Ausdruck das Feuer der Jugend, und, während hier der Mann, welcher sich über die nächsten Fragen der Zeit zu allgemein gültigen Ideen erhoben hat, auch mit seiner Person ganz zurücktritt, bindet dort der mit der Welt noch im Kampf begriffene Jüngling sein ganzes Unternehmen an diese Persönlichkeit.

Daß sich zu dieser Unternehmung der Horen, die alles übertreffen sollten, was jemals in dieser Gattung existirt hatte, Schillern so viel hochgeachtete und berühmte Schriftsteller anschlossen, beweis't das Vertrauen, dessen er genoß. Ohne Zweifel hatte er sich zuerst durch seine historischen Schriften eine allgemeine Anerkennung verschafft. Aber nicht allein sein Talent, sondern auch seine hervorragende sittliche Persönlichkeit erwarben ihm eine wohlbegründete Achtung.

Durch diese Eigenschaften ward ihm damals auch die Freundschaft Goethe's zu Theil, unstreitig die beste Gabe, die ihm, besonders in seiner damaligen Krisis, zufallen konnte. Schon längst hatte Goethe, wie er sich selbst ausdrückt, wenigstens „den redlichen und seltenen Ernst, der in allem erschien, was Schiller geschrieben und gethan hatte, immer zu schätzen gewußt." Aber Schiller's bisherige poetische Arbeiten hatten ihn eher abgestoßen als angezogen, seine Lebensansicht war eine durchaus verschiedene und auch seine historischen und philosophischen Schriften konnten kein näheres Verhältniß herbeiführen, da Goethe sich mit der Geschichte wenig zu schaffen machte und der Spekulation sehr fern stand. Aber jetzt sollte die entschiedene Richtung beider Männer auf Einen Zweck, die Dichtkunst, eine wundersame, in ihrer Art einzige Freundschaft nur um so fester knüpfen, je größer die Differenz ihrer sonstigen Geistesform und ganzen Kulturanlage, und je verschiedenartiger die Wege waren, auf welchen sie jenen Zweck zu erreichen strebten [1]. Goethe sagt, es habe bei seiner Bekanntschaft mit Schiller etwas Dämonisches obgewaltet. „Wir konnten früher, wir konnten später zusammengeführt

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 49, S. 95.

werden, aber daß wir es gerade in der Epoche wurden, wo ich die italienische Reise hinter mir hatte und Schiller der philosophischen Spekulationen müde zu werden anfing, war von Bedeutung und für uns beide vom größten Erfolg" [1].

Platon stellt darüber eine Untersuchung an, ob die Freundschaft auf der Aehnlichkeit oder Unähnlichkeit der Charaktere beruhe. Wenn man diesen einzigen Bund betrachtet, sollte man glauben, die interessanteste Freundschaft entstehe da, wo sich eine vollkommene Einheit des Zweckes mit der größten Verschiedenheit der Geister vereine. Was Schiller von der Liebe preis't, daß sie die auf immer auseinander fliehenden Geschlechter ewig sich suchen lehre:

„Ewig getrennt, sind sie doch ewig verbunden durch dich!" —

das bewirkte bei Schiller und Goethe die Dichtkunst.

Goethe selbst erzählt uns das glückliche Ereigniß, welches ihn zuerst Schillern näher brachte. Die Metamorphose der Pflanzen sollte die Mißverhältnisse endlich beseitigen, durch welche sie bisher von einander entfernt worden waren. Der Professor Batsch in Jena hatte eine naturforschende Gesellschaft gegründet, deren Sitzungen Goethe gewöhnlich beiwohnte. Einstmals traf er Schillern daselbst. Zufällig gingen sie beide zugleich aus dem Haus, ein Gespräch knüpfte sich an, und Schiller, welcher an dem Vorgetragenen Antheil zu nehmen schien, bemerkte, seinem Unterredner sehr willkommen, wie eine solche zerstückte Art die Natur zu behandeln, den Laien, der sich gern darauf einließe, keineswegs anmuthen könne. Goethe erwiederte darauf, daß sie dem Eingeweihten selbst vielleicht unheimlich bleibe, und daß es doch wohl eine andere Weise geben könne, die Natur nicht abgesondert und vereinzelt vorzunehmen, sondern sie wirkend und lebendig, aus dem Ganzen in die Theile strebend darzustellen. Schiller verbarg seine Zweifel hierüber nicht, und wollte nicht zugeben, daß das, wie Goethe behauptete, schon aus der Erfahrung hervorgehe.

Unterdessen war man an das Haus Schiller's gekommen, das lebhafte Gespräch lockte Goethe hinein, und nun trug

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, B. 2, S. 90.

er seine bekannte Metamorphose der Pflanzen lebhaft vor, und ließ sogar, mit manchen charakteristischen Federstrichen, eine symbolische Pflanze vor Schiller's Augen entstehen. Dieser vernahm und betrachtete das alles mit großer Theilnahme und entschiedener Fassungskraft. Aber als Goethe geendet hatte, schüttelte er den Kopf und sagte: Das ist keine Erfahrung, das ist Idee. Goethe stutzte, aber obgleich einigermaßen verdrießlich, nahm er sich doch zusammen und versetzte: „Das kann mir sehr lieb sein, daß ich Ideen habe, ohne es zu wissen, und sie sogar mit Augen sehe." Schiller antwortete hierauf ruhig und bei der reinen Sache bleibend, als ein Mann, welcher seiner Ansicht vollkommen gewiß war. „Wie kann," warf er ein, „jemals Erfahrung gegeben werden, die einer Idee angemessen sein sollte? Denn darin besteht eben das Eigenthümliche der letztern, daß ihr niemals eine Erfahrung kongruiren kann." Da aber Goethe hartnäckig dafür focht, daß er mit seiner Meinung auf realem, erfahrungsmäßigem Grund und Boden stehe, wurde erst nach vielem Streiten Stillstand gemacht. Goethe hielt sich zwar nicht für überwunden, aber er hatte Schillern von einer Seite kennen lernen, welche ihn nothwendig mit Achtung erfüllen und ihn um so mehr treffen mußte, da ein dunkles Gefühl ihm sagen mochte, daß Schiller Recht habe. Dieser hatte ihn auf ein Gebiet geführt, auf welchem er Goethen ohne Widerrede überlegen war, und mochte vielleicht das Bedürfniß in ihm angeregt haben, sich mit der Kant'schen Philosophie gründlicher bekannt zu machen. „Der erste Schritt war gethan," fügt Goethe bei, dem wir diese erste Annäherung nacherzählten[1], „Schiller's Anziehungskraft war groß, er hielt alle fest, die sich ihm näherten."

So half die Philosophie, welche, wie Goethe sagt, das Außerordentliche, was die Natur in sein Wesen gelegt hatte, entwickelte, ihm den großen Freund erwerben. „Goethe," schreibt Böttiger[2], „erhält von ihm die kritische Philosophie in Quintessenz vorgetragen. Er quetscht gerne solche

[1] Goethe's Werke in zwei Bänden, B. 2, S. 537. 2 f.

[2] Böttiger's Literarische Zustände und Zeitgenossen, Th. 1, S. 56.

Zitronen aus.“ Die Horen endlich knüpften das Band unzertrennlich, so wie auch Schiller's Gattin, welche Goethe von ihrer Kindheit auf zu schätzen und zu lieben gewohnt war, das Ihrige zu einem dauernden Verständniß beitrug.

Den berühmten Dichter für seine neue Zeitschrift zu gewinnen, mußte sein höchster Wunsch, seine größeste Sorge sein. Er ladete ihn am dreizehnten Juni 1794 zum Beitritt ein, welcher für den glücklichen Erfolg desselben entscheidend sein werde. Goethe, in dem sich der poetische Darstellungstrieb wieder zu regen begann, fühlte das Bedürfniß, sich anzuschließen, und den Weg, den er seit langer Zeit beinahe allein gegangen war, in aufmunternder Gesellschaft fortzusetzen. Er sah, daß ihm Schiller's ernstes Streben und scharfes Urtheil von unendlichem Nutzen sein könne, und erwiederte daher, er werde mit Freuden und von ganzem Herzen von der Gesellschaft sein. Ja er besuchte Schillern selbst in Jena, und da entstand dann in der glücklichen Stunde eines Gesprächs über Kunst und Kunsttheorie das innige geistige Zusammentreffen beider Männer, durch welches das Zeitalter der Horen epochenmachend in dem Leben beider Dichter und in der Literatur unseres Volkes geworden ist. Der Bund beruhte von seinem ersten Beginne an auf einem unaufhaltsamen Fortschreiten geistiger Ausbildung und poetischer Thätigkeit. „Es bedurfte,“ wie Goethe charakteristisch sich äußert, „für uns keiner sogenannten besondern Freundschaft, denn wir hatten das herrlichste Bindungsmittel in unsern gemeinschaftlichen Bestrebungen gefunden [1].“ Wenn beide Männer an einem Orte lebten, so sahen sie sich jeden Tag; waren sie von einander getrennt, so schrieben sie sich jede Woche. Ihr Briefwechsel ist der treueste, reinste Spiegel ihres großen, neidlosen zusammenstrebenden Geistesbundes.

Sogleich wurde eine Korrespondenz über gemischte Materien verabredet, die eine Quelle von Aufsätzen für die Horen werden sollte. Auf diese Weise, meinte Goethe [2], erhielte der Fleiß eine bestimmte Richtung, und ohne zu

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 343.
[2] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Th. 2, S. 119.

merken, daß man arbeite, bekäme man Materialien zusammen. Dieser wissenschaftliche Briefwechsel wurde auch wirklich eröffnet [1].

Zu dieser Zeit, im August 1794, kam Schiller auch mit seinem Körner in Weißenfels zusammen, der freilich in einem ganz andern Sinne sein Freund war, als es Goethe je werden konnte. Nach seiner Nachhausekunft erhielt er eine Einladung von diesem, ihn auf vierzehn Tage, wo der Hof nach Eisenach gehe und er ganz allein und unabhängig sein werde, in Weimar zu besuchen und in aller Bequemlichkeit bei ihm zu wohnen. Schiller, dessen Frau mit ihrem Kinde auf drei Wochen nach Rudolstadt gegangen war, um den Blattern auszuweichen, nahm diese Einladung mit Freuden an. Nur fand er für nöthig zu bemerken, Goethe möge in keinem einzigen Stücke seiner häuslichen Ordnung auf ihn rechnen, denn leider! nöthigten ihn seine Krämpfe, gewöhnlich den ganzen Morgen dem Schlaf zu widmen, weil sie ihm des Nachts keine Ruhe ließen, und überhaupt werde es ihm nie so gut, auch den Tag über auf eine bestimmte Stunde zählen zu dürfen. Goethe werde ihm also erlauben, sich in seinem Hause als einen Fremden zu betrachten, auf den nicht geachtet werde. Die Ordnung, die es jedem andern Menschen wohl mache, sei sein gefährlichster Freund, denn er dürfe nur in einer bestimmten Zeit etwas Bestimmtes vornehmen müssen, so sei er sicher, daß es ihm nicht möglich sein werde. Er bitte daher bloß um die leidige Freiheit, bei Goethe krank sein zu dürfen.

Solche Aeußerungen können wir freilich nicht ohne tiefes Mitgefühl lesen, und wir sehen hier die pathologische Quelle der in seinen Schriften überall ausgesprochenen Ueberzeugung, daß das Verdienst und das Glück immer in Widerspruch seien. Erhaben erscheint es aber, daß er in diesem Leiden nie an seinem Lebenszwecke irre wurde. „Nachdem ich jetzt," schrieb er in diesen Tagen, „meine moralischen Kräfte recht zu kennen und zu gebrauchen angefangen, droht eine Krankheit meine physischen zu untergraben. Eine große und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 1, S. 46 und 239.

allgemeine Geistesrevolution werde ich schwerlich Zeit haben in mir zu vollenden; aber ich werde thun, was ich kann, und wenn endlich das Gebäude zusammenfällt, so habe ich doch vielleicht das Erhaltungswerthe aus dem Brande geflüchtet."

Schiller ging also in der zweiten Hälfte des Septembers nach Weimar; Humboldt, beinahe sein einziger, tagtäglicher Gesellschafter, begleitete ihn. Die Freunde theilten einander ihre Arbeiten mit, Schiller z. B. Goethen seine Abhandlung vom Erhabenen und die Recension über Matthisson. Goethe zeigte dagegen das Wichtigste aus seinen Sammlungen, und so knüpften sich viele neue Bezüge zwischen ihnen an. Schiller erquickte sich an der Totalanschauung des außerordentlichen Mannes, und nahm so viele Eindrücke in sich auf, als der Grad seiner Empfänglichkeit erlaubte. Aber auch der selbstthätigste Geist verhält sich eine Zeit lang receptiv, wenn er eine so hervorragende Persönlichkeit liebend auf sich einwirken sieht. „Ich sehe mich wieder in Jena," schreibt er nach diesen Tagen, vielleicht den lehrreichsten, die er bisher noch erlebt hatte, „aber mit meinem Sinn bin ich noch immer in Weimar."

Welch einen unendlichen Einfluß Goethe auf Schiller ausübte, kann nur im Verfolg unserer Darstellung allmählig vor Augen geführt werden. Denn von dieser Zeit an ist fortwährend die Einwirkung Goethe's ein Hauptmoment bei allem seinem Streben und Dichten. Goethen allein verdankt Schiller, verdankt Deutschland die Zeitigung seines poetischen Talents. Wie mußte es sein Selbstvertrauen, von dem er nie verlassen war, steigern, daß er nun so unvermuthet und plötzlich der nächste Freund des ruhmgekrönten Dichters geworden war. Diese an der Zeit gereifte, frei erwachsene Freundschaft wog ihm seine ganze Kränklichkeit, sein herbes Schicksal auf. Er erkannte es, daß die verschiedenen Bahnen, die beide bisher gewandelt waren, sie nicht früher, als gerade jetzt, mit Nutzen zusammenführen konnten. Schiller's Selbstständigkeit wäre vor seiner philosophischen Orientirung in Gefahr gewesen, und nur seine gereifte Denkkraft konnte für Goethe anziehend sein. Jetzt aber stand zu erwarten, daß sie

die noch übrige Strecke des Weges mit so größerm Gewinn in Gemeinschaft durchwandeln würden, „da die letzten Gefährten auf einer langen Reise sich immer am meisten zu sagen haben.“ Auch auf seinen Gesundheitszustand wirkte dieser freudige Muth günstig zurück, und Goethe übte selbst einen wohlthätigen Einfluß durch Aufheiterung und guten Rath, so daß er wieder mehr Vertrauen zu seiner Gesundheit gewann und sich regelmäßiger dem Schlaf und der gewöhnlichen Ordnung des Tages überließ. Er schärft ihm in einem Briefe ausdrücklich die Befolgung seines diätetischen Rathes ein [1].

Während ihn diese neue Freundschaft fester, als früher, an seinen Wohnort knüpfte, erhielt er einen, durch seine Freunde ausgewirkten, Ruf nach Tübingen. Er schlug den Antrag ab. „Da ich doch einmal zum akademischen Lehrer unbrauchbar bin,“ schreibt er an Goethe [2], „so will ich lieber hier in Jena, wo ich gern bin und wo möglich leben und sterben will, als irgend anderswo, müßig gehen. Ich habe es also ausgeschlagen, und mache mir daraus kein Verdienst; denn meine Neigung entschied schon allein die ganze Sache, so daß ich gar nicht nöthig hatte, mich der Verbindlichkeiten zu erinnern, die ich unserm guten Herzog schuldig bin und die ich ihm am liebsten von allen schuldig sein mag. Für meine Existenz glaube ich nichts besorgen zu dürfen, so lange ich noch einigermaßen die Feder führen kann, und so lasse ich den Himmel walten, der mich noch nie verlassen hat.“ An diesem Entschluß war wohl auch die große Anhänglichkeit seiner Gattin an ihre Familie und Freunde, und ihre Vorliebe für die weimarischen Verhältnisse und den feinern geselligen Ton in Sachsen Schuld [3].

Aber der Antrag wurde im März mit dem Zusatz wiederholt, daß Schiller eine völlige Freiheit haben solle, ganz nach seinem Sinn und nach Maßgabe seiner Gesundheit auf die Studirenden zu wirken. Ohne seinen frühern Entschluß

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 44.

[2] Am 19. Februar 1795.

[3] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 113.

zu ändern, schrieb er, um sich auf den Fall, daß zunehmende Kränklichkeit ihn an schriftstellerischen Arbeiten hindern sollte, sicher zu stellen, noch an demselben Tag, wo er den neuen Antrag erhalten hatte, an den geheimen Rath Voigt in Weimar, und bat ihn, ihm bei dem Herzog eine Versicherung auszuwirken, daß ihm in dem äußersten Falle sein Gehalt verdoppelt werden solle. Er hoffe aber von dieser Zusicherung so spät als möglich oder gar nicht Gebrauch machen zu können.

Seine Bitte wurde ihm erfüllt, und nun lehnte er auch diesen Ruf in einem noch erhaltenen Brief an seinen Freund, den Professor Abel in Tübingen, vorzüglich seiner Gesundheitsumstände wegen, ab. Er könne nicht versprechen, bestimmte akademische Funktionen zu leisten; in Jena und Weimar erwarte man nicht dergleichen von ihm, und er täusche hier also Niemanden. Auch habe ihm der weimarische Hof so viele Beweise einer uneigennützigen Achtung gegeben, daß er es sich nicht verzeihen könne, ihn sogar seinem Geburtslande aufzuopfern. Unter tausend Gulden würde er in Tübingen nicht wohl haben existiren können, und für dieses Geld könne er zu wenig leisten. Besser sei es also, man wende diese ansehnliche Summe an einen rüstigen und verdienstvollen Mann, und er bleibe in seinen Verhältnissen [1].

Gewiß hätte er sich in dieser Angelegenheit nicht ehrenwerther benehmen, und auch nicht besser für sein poetisches Talent sorgen können. Denn darum leisten ja, besonders in unsern Tagen, so Wenige etwas Tüchtiges, weil sie nicht den Charakter haben, an Eine Neigung Alles zu setzen. In Vielgeschäftigkeit oder in einem unentschiedenen Schwanken zwischen dem Gebote aus der Geisterwelt und kleinlicher Klugheit verlieren sie ihr Leben.

So trefflich sich auch hier der Charakter Schiller's bewährte, so wenig mögen wir ihn wegen des Mittels loben, durch welches er und Goethe die Horen beim großen Publikum in Aufnahme zu bringen suchten. Es wurde mit dem

[1] Dieser Brief steht jetzt in Schiller's Werken in E. B., S. 1303.

Herausgeber der allgemeinen Literatur-Zeitung, dem Professor Schütz, arrangirt, daß alle drei Monate — und vom ersten Stück des ersten Jahrganges schon in der ersten Woche des Januars — eine weitläufige Recension von der neuen Monatschrift erscheinen sollte. Diese Recensionen wurden von Cotta bezahlt und die Recensenten waren Mitglieder der Gesellschaft, welche die Horen herausgab. Anfangs hatte man es sogar auf zwölf jährliche Beurtheilungen dieser Art abgesehen. „Um nun zugleich auch von Außen nichts zu unterlassen," schrieb Schiller noch vor der Herausgabe der Horen an Schütz, „was eine Schrift dieser Art in lebhaften Umlauf bringen kann, so wünschten wir, daß jedes Monatstück, so bald es erscheint, und so vortheilhaft, als mit einer strengen Gerechtigkeit bestehen kann, in der Allgemeinen Literatur-Zeitung angezeigt würde. Nun dürfte es aber, wegen Mannigfaltigkeit der Materien, die in den Horen zur Sprache kommen werden, nicht so leicht sein, immer einen Recensenten für die Literatur-Zeitung zu finden, welcher den Erwartungen unserer Gesellschaft entspricht, besonders da mehrere Mitarbeiter an derselben, und vielleicht nicht die unwichtigern, bereits auch an den Horen arbeiten. Ich gebe Ihnen also zu bedenken, lieber Freund, ob es für uns beide nicht vortheilhaft sein dürfte, wenn Sie die einzelnen Monatstücke unseres Journals durch Mitglieder unserer Societät recensiren ließen. Es verstünde sich von selbst, daß der Recensent eines Stückes an diesem Stücke nicht mitgearbeitet haben dürfte, und daß überhaupt eine anständige Gerechtigkeit beobachtet würde[1]." Aber als nun nur vierteljährlich für jeden Band eine eigene Recension geliefert ward, fiel diese Beschränkung weg, die Beurtheilungen wurden unter Schütz, Humboldt, Fichte, Körner und andere vertheilt, und an Unpartheilichkeit war kaum zu denken. „Wir können also," äußert sich Schiller gegen Goethe[2], „so weitläufig sein, als wir wollen, und loben wollen wir uns nicht für die Langeweile, da man dem

[1] Christ. Gottf. Schütz, Darstellung seines Lebens von Fr. K. J. Schütz, B. 2, S. 419.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 80.

Publiknm doch alles vormachen muß." Nun bekam Schiller die Recensionen der Horen im Manuskript zu lesen, und freute sich, wenn der Recensent auf eine geschickte Weise den Ruf der Unpartheilichkeit behauptete [1]. Ja er ließ sich selbst solche Beurtheilungen übertragen [2]. „Diese Recension," ruft er einmal aus, „wird also eine rechte Harlekins-Jacke werden." Welch eine ganz andere Denkweise setzt dieser literarische Unfug voraus, als die Gesinnung war, von der durchdrungen Schiller die Ankündigung seiner Rheinischen Thalia schrieb, wo er das Publikum sein Studium, seinen Souverain, seinen Vertrauten, sein Alles nannte, was er allein fürchte und verehre [3]!

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 1, S. 105 f.

[2] Ebendaselbst, S. 282 und S. 285.

[3] Siehe Theil 1, S. 251.

Zweites Kapitel.

Die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Die Aufsätze: Ueber das Erhabene; Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen; und: Ueber den moralischen Werth ästhetischer Sitten.

Nachdem wir die Gründung der Horen im Vorhergehenden erzählt haben, wäre es nun an der Zeit, von Schiller's Aufsätzen für diese Monatschrift zu reden und den Lesern seinen allmähligen Uebergang von der Philosophie zur Poesie vorstellig zu machen. Wir lassen hierbei die schon früher erwähnten [1] historischen Arbeiten, welche ihm allein noch bisweilen durch das Bedürfniß, für seine Horen zu sorgen, abgenöthigt werden konnten, unberücksichtigt, denn die Geschichte lag hinter ihm.

Ganz anders verhielt es sich mit der Philosophie, welche durch Natur und Studium zum Wesen des Geistes unseres Schiller gehörte. Jahre lang war er ausschließlich philosophisch thätig gewesen, und es gab für ihn überhaupt keine Geistesthätigkeit, in welche sich nicht philosophisches Denken mit einmischte.

[1] Siehe Theil 2, S. 133 f. und S. 193 f.

Auf philosophischem Felde mußte, zum Theil wenigstens, „die große und allgemeine Geistesrevolution“ vollbracht werden, welche dem strebsamsten und thätigsten unter den Menschen noch in seinem fünf und dreißigsten Jahre als Aufgabe vorschwebte. Die erwachende Spekulation hatte es ihm unmöglich gemacht, ferner ein Dichter zu sein; die vollkommen befriedigte Spekulation stand der Ausübung der Poesie nicht mehr entgegen. Am Ende seines beschwerlichen Weges befindet sich der Denker wieder auf dem Gebiet, wo er Dichter sein kann: auf dem Gebiet der Natur.

Schiller aber war damals noch fest von spekulativem Interesse umfangen, weil sein philosophischer Weg von ihm, wenigstens als Schriftsteller, noch nicht ganz zurückgelegt war. Aber nur darüber glaubte er ganz verständigt zu sein, worüber er sich schreibend aufgeklärt, und nur das war bei ihm ganz abgemacht, worüber er sich vor dem Publikum ausgesprochen hatte.

Wir haben nämlich früher nachgewiesen, daß alle in die Neue Thalia eingerückten ästhetischen Aufsätze gewissermaßen ein Ganzes ausmachten [1]. Sie enthalten eine beinahe vollständige Theorie des *Erhabenen*. Die nächste Aufgabe war also, jener Theorie des Erhabenen eine Lehre des *Schönen* zur Seite zu stellen und den hohen Werth des Schönen für das Menschenleben nachzuweisen. Dieß geschah in freier Form in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Aber auch der *Werth* des Erhabenen war in den frühern Abhandlungen noch nicht dargestellt worden. Schiller that dieß nachträglich in einer kleinen Abhandlung, welche: *Ueber das Erhabene*, überschrieben ist. Wenn aber auf diese Weise die hohe Bedeutung des Schönen in das Licht gestellt worden war, so lag es nahe, auch über die nothwendigen *Grenzen* des Schönen zu reden, und hieraus entstand der Aufsatz: *Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen*, mit welchem sich Schiller's eigentliche Methaphysik des Schönen und Erhabenen und — zugleich sein Moralsystem vollständig abschloß, indem er die

[1] Siehe Theil 2, S. 340 f.

Theorie des Erhabenen auf sein Freiheitsprinzip und die des Schönen auf sein Humanitätsprinzip gründete, welche beide der Inhalt seiner sittlichen Welt waren. Als er aber nun zur poetischen Darstellung übergehen wollte, derenthalben alle diese Untersuchungen eigentlich unternommen worden waren, fühlte er, daß er sich noch über eben diese poetische Darstellung selbst theoretisch orientiren müsse, und aus diesem Bedürfniß entsprang der Aufsatz: Ueber naive und sentimentalische Dichtung, welchem später die Skizze: Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst, als eine Ergänzung beigegeben wurde.

So bilden die ästhetischen Abhandlungen Schiller's einen wohlgeordneten, organisch zusammenhängenden und abgeschlossenen Cyklus, und durchlaufen im freiesten Gange die ganze Aesthetik. Sie sind nothwendige Früchte des Schillerschen Geistes, in dessen successiver Entwickelung jede ihre Stelle und ihre Zeit hat.

Ueber die zweite Gruppe dieser Schriften, die Uebergangsaufsätze von der Philosophie zur Poesie [1], behalten wir uns vor, später das Nähere zu berichten. Von den ästhetischen Briefen dagegen, von dem Aufsatze über die Grenzen des Schönen und von der Abhandlung über das Erhabene, welche ihrem Inhalte nach noch in die zweite Periode gehören, müssen wir dem Zweck unserer Schrift gemäß schon jetzt eine genauere Analyse geben.

In Betreff der ästhetischen Briefe erinnern wir nur noch [2], daß ihre ursprüngliche Abfassung schon im Geburtslande des Dichters begonnen ward. Nach seiner Zurückkunft legte ihr Verfasser die letzte Hand an sie. Schiller's mitphilosophirender Freund, Wilhelm von Humboldt, mag auf die Ueberarbeitung und weitere Abfassung dieser Schrift manchen förderndern Einfluß gehabt haben. Die Einwirkung Fichtens auf

[1] Siehe Theil 2, S. 341.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 1, S. 49. Siehe oben Theil 2, S. 289.

dieselbe, mit welchem Schiller damals noch in freundschaftlichem Verhältnisse stand, konnte ihnen eben nicht zum Vortheil gereichen.

In „Anmuth und Würde" hatte Schiller eine Analytik des Schönen zu liefern versprochen [1]. Dann hatte er in seinen bisherigen ästhetischen Schriften den Einfluß des Schönen und der Kunst auf den Menschen noch nicht untersucht.

Diese Briefe umfassen daher eine doppelte Aufgabe. Sie entwickeln den Begriff und Ursprung des Schönen, und weisen dessen Bedeutung für das menschliche Leben nach. Durch das Letztere schließen sie sich aufs Engste an das didaktische Gedicht, die Künstler, an.

Sie erschienen zuerst in dem ersten, zweiten und sechsten Stücke, also in der ersten Hälfte der Horen vom Jahre 1795, in drei Abtheilungen, welche wir einzeln betrachten wollen, weil dieselben dem Inhalte und dem Geiste nach in sich gewissermaßen abgeschlossen und von einander sehr verschieden sind.

Die erste Abtheilung erstreckt sich bis an das Ende des neunten Briefes, und trägt in den Horen das Rousseau'sche Wort an der Stirn: Si c'est la raison, qui fait l'homme, c'est le sentiment, qui le conduit. Dieses ganze erste Stück ist eigentlich nur eine Einleitung. Der Verfasser sagt, daß er sich in freier Form an das selbstständige Gefühl und Urtheil des Lesers wenden werde. Aber der Zeitgeist scheine Untersuchungen über das Schöne und die Kunst nicht günstig zu sein, denn der materielle Nutzen beherrsche die Welt, und das Interesse an der großen politischen Rechtsfrage der Zeit lasse kein anderes aufkommen. Doch sei die Materie seiner Abhandlung weit weniger dem Bedürfnisse, als dem Geschmacke des Zeitalters fremd [2]. Der bisherige Naturstaat könne dem möglichen Vernunftstaate nicht auf einmal weichen;

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1145. 1. o. und 1146. 2. m. (Oktavausgabe B. 11, S. 397 und S. 405).

[2] „Mein Debüt in den Horen ist zum wenigsten keine captatio benevolentiae bei dem Publikum." Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 50.

sondern es müsse von der Herrschaft bloßer Kräfte zur Herrschaft der Vernunftgesetze ein Uebergang gesucht werden. Dieser Uebergang bestehe darin, daß die Triebe, Gefühle und demgemäß die Kraft des Charakters übereinstimmend gemacht würden mit der Vernunft. Eine solche harmonische Kultur hätten die Griechen gezeigt; uns Neuern dagegen sei an die Stelle dieser Totalität der ächtmenschlichen Bildung ein Antagonismus der geistigen Kräfte getreten. Der eigenthümliche moderne Kulturgang und die künstliche Zersplitterung der Arbeiten und Geschäfte hätten unsere Anlagen unharmonisch gebildet und in Widerstreit gebracht, wobei die Gattung wohl gewonnen, aber das Individuum nothwendig verloren habe. Um aber diese Entgegensetzung, diese Zerrissenheit des innern Menschen aufzuheben, gebe es nur Einen Weg. Man müsse nämlich durch die Schönheit die lebendigen Triebe veredeln, durch die Kunst unser Empfindungsvermögen ausbilden.

Halten wir nun einen Augenblick unsere Aufmerksamkeit bei Betrachtung dieser ersten neun Briefe zurück, so möchten wir zweifeln können, ob in unserer ganzen deutschen Literatur Etwas mit ihnen verglichen werden könnte. So durchaus vortrefflich sind sie! „Das mir übersandte Manuskript dieser Briefe," schreibt Goethe an ihren Verfasser [1], „habe ich sogleich mit großem Vergnügen gelesen; ich schlürfte es auf einen Zug hinunter. Wie uns ein köstlicher, unserer Natur analoger Trank willig hinunter schleicht und auf der Zunge schon durch gute Stimmung des Nervensystems seine heilsame Wirkung zeigt, so waren mir diese Briefe angenehm und wohlthätig; und wie sollte es anders sein, da ich das, was ich für Recht seit langer Zeit erkannte, was ich theils lobte, theils zu loben wünschte, auf eine so zusammenhängende und edle Weise vorgetragen fand?" Und in einem folgenden Schreiben bemerkt er bei Gelegenheit der Zurücksendung des Manuskripts [2]: „Hatte ich das erstemal sie bloß als betrachtender Mensch gelesen und dabei viele, ich darf fast sagen,

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 53.

[2] Ebendaselbst, S. 63.

völlige Uebereinstimmung mit meiner Denkweise gefunden, so las ich sie das zweitemal im praktischen Sinne und beobachtete genau: ob ich etwas fände, das mich als handelnden Menschen von meinem Wege ableiten könnte; aber auch da fand ich mich nur gestärkt und gefördert." — Das herrlichste Gleichgewicht der Gemüthskräfte prägt sich in diesen Briefen aus. Man sieht es ihnen an, daß sie in der freisten, heitersten Stimmung des Geistes — daß sie in der geliebten Heimath und an einen hochgeehrten Freund geschrieben, und später mit großer Sorgfalt überarbeitet sind.

Nicht im Allgemeinen wird hier der Werth des Schönen und der Kunst abgeschätzt, sondern die Untersuchung faßt die Bedürfnisse, die Mängel der Zeit, der ganzen modernen Menschheit ins Auge und verwandelt sich hierdurch in eine lebendige Charakteristik. Ein musterhaftes Gemälde der Verwilderung der niedern, und der Erschlaffung der civilisirten Klassen der jetzigen Gesellschaft, in Kontrast gestellt mit einer Zeichnung der hellenischen Menschheit, führt uns bis dahin, wo der Schriftsteller die moderne Zeit vor unsern Augen gleichsam entstehen läßt, diese Zeit, in der nur die Gattung gewinnt, aber der Einzelne der Sklave und das Opfer der Gattung ist! — Philosoph und Historiker gehen hier Hand in Hand; aber beide verschwinden den Lesern wieder in dem Bilde des edelsten Menschen, der vor ihre Seele tritt. In der That, wer diese tiefe, ergreifende Entwickelung der Gestalt der jetzigen Menschheit nicht bewundert, den möchte ich, er sei wer er wolle, um seine geistige und sittliche Bildung nicht beneiden!

Aber noch mehr erhalten hierdurch diese Briefe den Charakter des ächt Menschlichen, daß Schiller, ganz im Interesse seines uns bekannten ächt humanen Lebensprinzipes, die Sache der Alles vereinenden menschlichen Natur gegen die Anmaßungen des Alles trennenden Verstandes in Schutz nimmt; daß er als Verfechter der Rechte der lebendigen Triebe, der Kräfte des Willens auftritt gegen die einseitige Begriffsmäßigkeit der Vernunft; daß er „die Barbaren" angreift, welche jegliches Gefühl lästern und auszurotten bemüht sind, und dadurch doch nichts erlangen, als „die

Sklaven ihres Sklaven zu sein." Hierdurch ist diese Abhandlung nur eine Erweiterung der in „Anmuth und Würde" niedergelegten Ansicht. Was Schiller früher nur gegen Kant's Rigorismus geltend gemacht hatte, das verficht er hier gegen die einseitige Tendenz des Jahrhunderts. Denn offenbar ist, alle sittliche Gebote aus Einem Pflichtbegriffe ableiten, und den Staat neu aus Vernunftideen konstruiren zu wollen, ein und derselbe Irrthum, dessen Anwendung nur verschieden ist. Daß bei aller Veredlung des Lebens die vorhandenen Triebe, Gefühle und Willenskräfte den Ausschlag geben und diese daher vor Allem geweckt und veredelt werden müssen, darin hat Schiller gewiß recht gesehen. Ob aber hierzu die Schönheit und Kunst ein zureichendes Mittel sei, ist die Frage.

Unser Schriftsteller glaubt dieß, und er findet in diesem erhabenen Endzweck und in der Immunität der Kunst von aller Willkühr der Menschen die hohe Würde des Künstlers, welche er im neunten Briefe so erhaben geschildert hat. Er sagt [1], er habe hierzu das Porträt Goethe's genommen, was kein denkender Leser verkennen werde. Und allerdings passen auch einige Züge speziell auf Goethe, z. B. daß der Künstler unter fernem griechischem Himmel zur Mündigkeit reifen solle, ungeachtet er den Stoff seiner Dichtungen aus der Gegenwart entlehne, und anderes mehr. Aber im Ganzen ist, was uns hier aufgestellt wird, doch nur Goethe's Bild, wie Schiller es in dem idealisirenden Spiegel seines eigenen erhabenen Geistes zurückstrahlen sah; oder, mit andern Worten: es ist das Bild eines vollkommenen Künstlers. Denn Goethe's darstellendes Genie mit Schiller's hoher Idealität vermählt, ist das Höchste, was wir uns in der Kunst vorzustellen im Stande sind.

Die zweite Abtheilung dieser ästhetischen Untersuchungen in Briefform [2] erschien kurz nach der ersten, im zweiten

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 51.

[2] In dem ersten Stücke der Horen, S. 7, gleich am Anfange des Ganzen steht folgende Anmerkung: „Diese Briefe sind wirklich geschrieben; an wen? thut hier nichts zur Sache, und wird dem Leser vielleicht zu seiner Zeit bekannt gemacht werden. Da man alles, was darin eine lokale Beziehung hatte, für nöthig fand zu unterdrücken, und doch nicht etwas anderes an die Stelle

Stücke der Horen 1795. Geschrieben oder wenigstens überarbeitet wurde sie in den letzten Monaten des vorhergehenden Jahres. Sie erstreckt sich vom zehnten bis zum sechszehnten Briefe, den letztern noch mit eingeschlossen.

Schiller stellt hier seine „Metaphysik des Schönen“ auf, welche er in „Anmuth und Würde“ versprochen hatte, und welche er, wie wir sehen werden, auch noch in die dritte Abtheilung hinein verfolgt.

Das jetzige Geschlecht, ist die Gedankenbewegung des Verfassers, soll durch Kunstschönheit von der Rohheit und der Erschlaffung abgeführt, und so eine zwiefache entgegengesetzte Aufgabe durch Ein Mittel gelös't werden. Um die Möglichkeit hiervon nachzuweisen, müssen wir den reinen Begriff der Schönheit aus der sinnlich vernünftigen Natur des Menschen ableiten, und so die Schönheit als eine nothwendige Bedingung der Menschheit aufzeigen.

Hier setzt nun Schiller der Person (der Vernunft, der Freiheit) des Menschen, dessen Zustand (Sinnlichkeit) entgegen. Demgemäß nimmt er einen (vernünftigen) Formtrieb und einen (sinnlichen) Stofftrieb an, welche beide unser Wesen nur unvollständig, einseitig ausdrücken. Nur wer sich zugleich als Materie (sinnlich) und als Form (geistig) fühlt und erkennt, hat eine vollständige Anschauung seiner Menschheit und darin ein Symbol seiner ausgeführten Bestimmung. Dieses Geschäft vollführt der Spieltrieb, welcher Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Idealität, Glückseligkeit mit Vollkommenheit vereinigt, und zugleich physisch und moralisch ist. Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt oder (mit Aristoteles zu reden) die Arbeit ist der Muße wegen da. Indem nun der Gegenstand des Stofftriebes Leben, der des Formtriebes Gestalt ist, ist das Objekt des Spieltriebes nothwendig: lebende Gestalt — ein Begriff, welcher wesentlich allen den Dingen

setzen mochte, so haben sie von der epistolarischen Form fast nichts, als die äußere Abtheilung beibehalten; eine Unschicklichkeit, welche leicht zu vermeiden war, wenn man es mit ihrer Aechtheit weniger streng nehmen wollte.“

zukommt, welchen wir Schönheit zuschreiben. Mit der Forderung der vollendeten Menschheit ist auch die Forderung der Schönheit gegeben. Die Schönheit in der Idee besteht also in dem möglichsten Gleichgewicht des Stoffes und der Form, denn die Schönheit kann weder bloßes Leben, noch bloße Gestalt sein. In der Wirklichkeit aber ist immer ein Schwanken zwischen diesen beiden Prinzipien. Bei vorherrschender Materie wird die Schönheit zur schmelzenden (auflösenden, abspannenden) Schönheit; bei vorherrschender Form wird sie zur energischen (anspannenden) Schönheit. Der unter der ausschließenden Herrschaft der Sinnlichkeit oder der Begriffe stehende Mensch ist angespannt und bedarf der schmelzenden Schönheit, welche das sinnliche Leben besänftigt und das geistige belebt. Den sinnlich oder geistig abgespannten (das heißt wohl: den durch Sinnengenuß oder geistige Anstrengung erschöpften) Menschen richtet die energische Schönheit wieder auf.

Diese ganze Theorie beruht auf der in „Anmuth und Würde" zuerst ausgesprochenen Ansicht, daß die Schönheit in einer Uebereinstimmung des Sinnlichen mit dem Vernünftigen liege, welche Meinung wir schon früher unstatthaft gefunden haben. Eben so wenig kann die eingeführte Terminologie wissenschaftlich genügen. Schiller's Formtrieb ist die Vernunft oder der Verstand, sein Stoff- oder Sachtrieb ist der Sinn, und sein Spieltrieb im Grunde nichts anderes, als die Einbildungskraft. Das Wort Trieb ist hier zu weit, auch auf das Vorstellungsvermögen, ausgedehnt; oder dasselbe in seiner rechtmäßigen Sphäre genommen, ist die Schönheit zu eng bloß auf die Interessen des Herzens beschränkt [1]. Es zeigt sich aber auch in diesem Unternehmen die Bemühung, dem Lebendigen in unserer Brust gegen den todten Begriff und das kahle Gesetz sein Recht zu verschaffen; und von einem sittlichen Trieb und einem rein menschlichen

[1] Schon im Aufsatze: „Vom Erhabenen" (Döring's Nachlese S. 241) spricht Schiller von einem „Vorstellungstrieb." — Zur Rechtfertigung dieses Wortes in den im Texte angeführten Zusammensetzungen macht er in den Horen (Jahrgang 1795, 2tes Stück, S. 63) eine hier nachzulesende, später unterdrückte längere Anmerkung.

Trieb (denn so möchten wir nach dem heutigen Standpunkte der Wissenschaft und ganz im Geiste Schiller's den „Spieltrieb" nennen) auch nur zu reden, war ein Fortschritt in der Wissenschaft. Für diesen edlen Trieb tritt er auch hier als Sachwalter auf, und indem er aus dieser Mitte unseres Wesens die Schönheit entspringen läßt, versteht man den tiefern Sinn der Worte, die er an Goethe schreibt[1]: „Wie das Schöne selbst aus dem ganzen Menschen genommen ist, so ist diese meine Analysis desselben aus meiner ganzen Menschheit herausgenommen." Das Humane seiner Natur ist hier vollständig ausgesprochen.

Wenn nun aber als der Gegenstand des Spieltriebes „die lebende Gestalt" genannt wird, so scheint Schiller seine Theorie mit seiner, uns schon bekannten Ansicht, daß das Schöne nur in der Form (der Gestalt) liege, nicht übereinstimmend ausgebildet zu haben. Denn unter lebend wird dem ganzen Zusammenhange nach doch nichts anderes, als das Materielle, das Stoffartige verstanden. Wie kann er hierbei doch noch der Kant'schen Aesthetik anhangen?

Die Wörter Anspannung und Abspannung dehnt Schiller in seiner Theorie weiter aus, als es der Sprachgebrauch gestattet. Einen Menschen, der dem Sinnengenuß ganz ergeben ist, wird man keinen angespannten, und einen von sinnlichem Genuß Erschöpften wird man keinen abgespannten Menschen nennen können. Wir beschränken nämlich im gewöhnlichen Sprachgebrauch beide Ausdrücke auf die angestrengte und nachlassende menschliche Thätigkeit. Unser Aesthetiker scheint aber, wie seine ganze Begründung des Schönen, so auch diese Stützen seiner Theorie — aus sich selbst geholt zu haben. In dem Bewußtsein eines Mannes, der selbst immer so angestrengt arbeitete, wie Schiller, mußten die Begriffe: Anspannung und Abspannung, eine große Rolle spielen, weßwegen sie auch schon in seinen frühern Aufsätzen nicht selten gebraucht werden. So will er in „Anmuth und Würde"[2] den abgespannten Menschen durch

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 99.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1159. 2. u. (Oktavausg. B. 11, S. 464).

Grazie belebt, und den angespannten durch dieselbe beruhigt wissen, und nimmt demgemäß eine belebende und beruhigende Anmuth an, wie hier eine energische und schmelzende Schönheit. Ein Bedürfniß der Abspannung fühle der angespannte, ein Bedürfniß der Anspannung der abgespannte Mensch [1].

Die diesem Gedanken nachgebildete Eintheilung der Schönheit möchte daher wegen des spielenden Gebrauchs dieser Ausdrücke nicht passend sein; sie ist aber auch nicht erschöpfend, weil es auch einen mittlern Zustand, der Unterhaltung, Erholung, Ruhe gibt, der doch auch und zwar mit dem besten Erfolg schön gestaltet werden kann.

Unser Schiller aber hätte im Verfolg seiner Untersuchung eigentlich vier besondere Fragen zu beantworten; nämlich wie die schmelzende Schönheit a) die Herrschaft der Sinnlichkeit und b) der Begriffsanstrengung, worunter der Mensch steht, von ihm abnimmt, und wie die energische Schönheit c) dem im Genuß Verweichlichten und d) den durch Arbeit Abgespannten wieder rüstig macht.

Aber Schiller hat in der dritten Abtheilung der Briefe [2], welche in den Horen den Titel: „Von der schmelzenden Schönheit," führt, eigentlich nur die erste Untersuchung durchgeführt: Wie der Mensch von der Sinnlichkeit aus durch die Mittelstufe der Schönheit zur sittlichen Kultur gelange. Die Abhandlung ist also schon in dieser Beziehung ganz unvollständig und unbefriedigend. Schiller hatte sich in Untersuchungen eingelassen, welche er auf dem eingeschlagenen Wege wenigstens unmöglich beendigen konnte. Zwar täuschte oder ermuthigte er sich während seiner Arbeit durch die Meinung [3]: er entdecke mit jedem Schritte, den er vorwärts thue, wie fest und sicher der Grund sei, auf welchem er baue; einen

[1] Vergleiche Schiller's Werke in E. Bd., S. 1289. 1. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 466 f.).

[2] Sie fängt mit dem 17. Briefe an und geht bis ans Ende. Sie erschien erst im sechsten Stücke der Thalia, also erst vier Monate nach der zweiten Briefgruppe, welche im Februarstück herauskam.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 119.

Einwurf, der das Ganze umstürzen könnte, habe er nun nicht mehr zu fürchten. Aber er klagt auch (im 52. und 58. Briefe an Goethe) über das Langwierige und Anstrengende der Ausarbeitung gerade dieses Stückes der Briefe. Schleppte er sich doch Monate lang mit dieser Abtheilung hin, ohne sie fertig bekommen zu können, so daß er mittlerweile die Belagerung Antwerpens in die Horen einschieben mußte! Und verzögerte und verleidete ihm auch der gerade damals in ihm erwachende Dichtertrieb [1] dieses und jedes andere Raisonnement, so lag der Hauptgrund seines Ueberdrusses doch in dem Gefühle der Unsicherheit, der Unergiebigkeit, der Mangelhaftigkeit seiner allgemeinen Voraussetzungen. Man fühlt es dem Verfasser an, daß er kein Herz mehr zu seinem Gegenstand hat; es bemächtigt sich unser ein unheimliches Gefühl um so mehr, als uns Rhetorik statt des sichern, ruhigen Ganges der einfachen Wahrheit geboten wird. Und am Ende bricht der Verfasser, wie an seiner Sache verzweifelnd, ab, dessen mit keinem Worte gedenkend, was alles noch rückständig ist. Kein Wort von einer Fortsetzung; sondern er bittet um unsere Nachsicht [2].

Wir wollen den Inhalt dieses dritten Abschnittes noch kürzlich angeben.

Schiller mochte es fühlen, auf welch eine unbestimmte, schwankende Grundlage er die Schönheit gebaut hatte, indem er sie auf seinen Spieltrieb gründete. Daher soll jetzt „der Ursprung der Schönheit im menschlichen Gemüthe" (von neuem!) erforscht werden [3], was völlig unnöthig wäre, wenn der versprochene „reine Vernunftbegriff der Schönheit" [4]

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 98 f.

[2] In den Horen S. 124 endigt sich nämlich das Ganze mit diesen Worten in der Anmerkung: „Da es einem guten Staat an einer Konstitution nicht fehlen darf, so kann man sie auch von einem ästhetischen fordern. Noch kenne ich keine dergleichen, und ich darf also hoffen, daß ein erster Versuch derselben, den ich dieser Zeitschrift bestimmt habe, mit Nachsicht werde aufgenommen werden."

[3] Schiller's Werke in E. Bd., S. 1206. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, Seite 86).

[4] Ebendaselbst S. 1197. 2. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 48).

bisher wirklich aufgefunden worden wäre. Wir werden also abermals, ungern, zur Spekulation zurückgeführt. Diese Untersuchung läuft noch bis an das Ende des zwei und zwanzigsten Briefes fort, dient aber nicht dazu, uns das Wesen der Schönheit deutlicher zu machen, ein so bewunderungswürdiger Scharfsinn auch aufgeboten wird. Die Geschichte der Philosophie lehrt es uns ja genugsam, daß von jeher gerade an das Unmögliche der größte Scharfsinn verschwendet wurde, weil das philosophirende Subjekt, bei gänzlich versagendem Objekte, ein Uebriges thun und Alles aus sich selbst hergeben muß, um seinen Behauptungen Beifall zu verschaffen.

Wie, fragt Schiller, kann die Schönheit ein Mittleres zwischen Empfinden und Denken, zwischen Materie und Form sein, da beider Abstand von einander unendlich ist? Antwort: Weil beide Triebe entgegengesetzt sind, so verlieren beide ihre Nöthigung, und es entsteht eine freie Stimmung, worin Sinnlichkeit und Vernunft zugleich thätig sind, welche die ästhetische heißt. Die ästhetische Stimmung gibt uns die Freiheit zurück, welche uns durch ein einseitiges Empfinden und ausschließendes Denken entzogen wird, denn die ästhetische Stimmung ist von aller bestimmenden Schranke frei, weil sie die Unendlichkeit aller Realitäten in sich einschließt.

Endlich vom drei und zwanzigsten Briefe handelt der Verfasser speziell von der schmelzenden Schönheit, welche den Menschen von der sinnlichen Stufe zur logisch-moralischen hinüberführen soll. Die ästhetische Bildungsstufe sei daher die nothwendige Mittelstufe zwischen den beiden eben genannten. Der Keim der Schönheit entwickele sich unter glücklichen äußern Verhältnissen zuerst an Putz und Spiel: denn das Wesen des Schönen sei der Schein. Der erweckte Spieltrieb mache dann sogleich den Bildungstrieb rege, und es entstehe eine Kunst des Scheins. Dieser ästhetische Schein müsse aufrichtig und selbstständig sein; er repräsentire sich am vollständigsten im schönen Umgange, und gebe dem Menschen einen gesellschaftlichen Charakter. Es bilde sich ein eigener ästhetischer Staat, welcher sich aber — nur in wenigen auserlesenen Zirkeln finde.

Wir wollen diesen Aufsatz noch mit einigen Bemerkungen begleiten.

Was zuerst die eben angeführte Meinung betrifft, daß in der Entwickelung des Einzelnen und unseres Geschlechts das Aesthetische den Uebergang vom Sinnlichen zum Rationellen mache, so scheint diese Mittelstufe zu beschränkt und wiederum zu edel angegeben zu sein. Zu beschränkt: denn nicht nur die Einbildungskraft („der Spieltrieb"), sondern der ganze gedächtnißmäßige (untere) Gedankenlauf leitet den Menschen vom Sinnlichen zum Vernünftigen hinüber, nach Gesetzen, über welche uns die wissenschaftliche Anthropologie belehrt. Zu edel: denn der Sinn für das Schöne und die schöne Kunst setzt eine bedeutende intellektuelle Kultur schon voraus. Die Schönheit ist nicht „unsere Wärterin im kindischen," sondern sie ist unsere Freundin im männlichen Alter [1].

Richten wir sodann unser Auge auf die ganze Abhandlung, so sehen wir in derselben unsern Denker einen selbstständigern Gang gehen, als in irgend einer frühern. Kant's sittliche Grundsätze behält er (unter der oben namhaft gemachten Beschränkung) bei, weil es die seiner eigenen Natur sind; dessen ästhetische Grundbegriffe aber treten hier ganz in den Hintergrund. Die Schuld aber, warum die zweimal (freilich nur in andern Formeln) versuchte Theorie des Schönen beidemal mißlang, lag besonders darin, daß er hier zuerst Kant's einzig richtige analytische Methode mit der dogmatischen vertauschte. An den Formeln: Person und Zustand, oder: Bestimmbarkeit und Bestimmung, läßt sich die Idee der Schönheit, läßt sich die ästhetische Geistesstimmung unmöglich abspinnen, wie sich überhaupt aus bloßen Begriffen nie eine Philosophie konstruiren läßt. Ohne Zweifel ließ sich Schiller durch seinen damaligen Freund Fichte zu diesem Abfall von dem ächten philosophischen Verfahren verleiten. Er brachte sich aber hierdurch um die wissenschaftliche Haltbarkeit seines ganzen Aufsatzes. Der vorurtheilsfreie, wahrheitsliebende Leser wird nach einem gründlichen Studium desselben

[1] Ersteres behauptet Schiller, S. 1265. 2. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 358).

in folgendem Urtheile mit mir übereinstimmen: Alles Treffliche in der Abhandlung hat ihr Verfasser nicht aus allgemeinen Begriffen abgeleitet, und alle seine Ableitungen aus diesen sind für die Theorie des Schönen untauglich oder unwesentlich.

Eine fernere allgemeine Bemerkung bestünde darin, daß das Erhabene von dieser Betrachtung ganz ausgeschlossen ist. Es fehlt derselben hierdurch die eine Seite. In einer ästhetischen Erziehung des Menschen mußte doch nothwendig auch das Erhabene berücksichtigt und gewürdigt werden. Warum ist aber mit keiner Silbe von demselben die Rede? Höchst wahrscheinlich, weil das Erhabene Schiller's Theorie vom „Spieltrieb" widerlegt hätte, welcher das Sinnliche mit dem Vernünftigen vereinigen soll; weil es seiner Ansicht der ästhetischen Stimmung widerstritten hätte, in welcher Vernunft und Sinnlichkeit zugleich harmonisch thätig seien. Aber gehört nicht auch das Erhabene dem „Spieltrieb" an? Ist nicht auch das Erhabene eine ästhetische Stimmung?

Handeln denn nun diese Briefe wirklich von der ästhetischen Erziehung des Menschen? In der That verkündigt ihr Titel etwas ganz anderes, als sie leisten. Von der Erziehung kommt eigentlich erst vom drei und zwanzigsten Briefe an Etwas vor, und das ist so allgemein gehalten, daß man auch diesen Theil eher etwa: Von der Bedeutung des Schönen für die Bildung des Menschen, überschreiben möchte. Denn in einer ästhetischen Erziehungslehre würde hauptsächlich auch die Art und Weise angegeben werden müssen, wie der Mensch durch das Schöne zu bilden sei.

Endlich müssen wir es noch als den größten Mangel dieser Darstellungen nennen, daß Schiller das Religiöse ganz unbeachtet läßt. Den innigen, nothwendigen Zusammenhang des Aesthetischen mit dem Religiösen, und darnach die große, durchgreifende Bedeutsamkeit des Schönen und Erhabenen für das ganze Volksleben und für die Menschheit, hat weder Schiller noch Goethe erkannt. Daher sind ihre ästhetischen Ansichten, so ausgezeichnet sie in sonstiger Beziehung sein mögen, im Mittelpunkte ihres Wesens kalt und todt,

und auf einen engen, unbedeutenden Spielraum beschränkt. Wir kommen hier auf eine Ausstellung zurück, die wir schon früher zu Schiller's Theorie des Erhabenen gemacht haben. Schiller endigt seine ästhetischen Briefe mit der Bemerkung: „daß der ästhetische Staat auf einige gebildete Zirkel beschränkt sei." Mit einer mehr unbefriedigenden, muthlosern Stimmung könnten wir nicht von ihm scheiden, als in welche uns dieses herabgedrückte Ziel versetzt. Freilich gehört das Schöne und Erhabene in unserer barbarischen Zeit nur einigen feinern Kreisen an. Aber handelt es sich denn darum, was in diesem Augenblick gerade statt findet — und was ist ein Jahrhundert, ein Jahrtausend mehr, als ein Augenblick? — und nicht vielmehr darum, was sein soll? darum, was das Schöne nach seinem innern Wesen für eine Bedeutung habe in jeder Zeit? Wie unübereinstimmend wäre es, einen ewig geltenden Vernunftbegriff — und eine nur lokale Werthschätzung der Schönheit neben einander aufstellen zu wollen! — Schiller zollt auch in diesen Briefen den Griechen seine Bewunderung [1]; aber was am meisten hervorzuheben war, daß das ganze öffentliche, kirchliche, häusliche Leben der Griechen von dem Geiste des Schönen und Erhabenen geweiht war, und daß alles Schöne und Erhabene nur im Dienste ihres religiösen Glaubens stand, davon spricht er nicht. In dem religiös Aesthetischen findet das Leben des Einzelnen nnd des Ganzen seinen Abschluß, seine Vollendung. Das Schöne ist nicht das Mittel, sondern das Ende der Kultur, wie ja Schiller selbst das Schöne in eine harmonische Uebereinstimmung unserer Kräfte setzt, und in dieser Uebereinstimmung die vollendete Menschheit findet. Intellektuelle und moralische Bildung sind nur die Grundlagen dieser religiös-ästhetischen; und es ist nicht, wie Schiller will, die Schönheit, durch welche man zur Freiheit wandert, sondern die vernünftige Freiheit ist es, durch welche man zur Schönheit gelangt. Das religiös-ästhetische Element in seiner ächten Gestaltung ist die Frucht unserer gesammten Bildung, und zugleich der Preis des Lebens.

[1] Im sechsten Briefe, S. 1191 (Oktavausgabe B. 12, S. 20 ff.).

Nur diese Ansicht befreit die Schönheit von der Dienerschaft, unter welcher sie der Buchstabe der Schiller'schen Theorie — nicht der Geist ihres Urhebers — gefangen hält.

Zwar wird den Schranken seiner Natur und seines Jahrhunderts selten ein Mensch ganz entgehen; aber der Treffliche ist immer besser, auch als sein bestes Werk, und der unwillkührlich überall hervorsprudelnde Geist überwogt einzelne Fehlgriffe des Verstandes. Die Schrift eines solchen Geistes sagt uns unendlich mehr, als uns der Schriftsteller eigentlich zu sagen beabsichtigt. So fühlen wir uns auch durch diese Briefe allenthalben belehrt, angeregt, gefördert, erfreut, und selbst das Irrthümliche erscheint uns in so guter Gesellschaft und unter einer solchen edlen Gestalt noch achtbar. Bereichert, erweckt, gestärkt, wie nach einer längern Reise, kehren wir nach der Lektüre eines solchen Buches zum heimathlichen Boden unseres gewohnten Denkens und Lebens zurück.

Den später verfaßten kleinen Aufsatz „über das Erhabene," müssen wir als eine Fortsetzung der ästhetischen Briefe betrachten. Er ist erst nach der Zeit der Erscheinung der Horen, also nach dem Jahr 1797, und nicht, wie der Herausgeber der Schiller'schen Werke sagt, einige Zeit nach dem Jahr 1793, etwa noch vor oder zu der Zeit der Horen geschrieben. Denn wäre diese Schrift schon so frühe verfaßt gewesen, so hätte sie der so häufig um Stoff verlegene Herausgeber der Horen zuverlässig in seine Monatschrift aufgenommen; sie erschien aber zum erstenmal in der Sammlung der kleinern prosaischen Schriften Schiller's im Jahr 1801. Auch wird der, welcher mit der Entwickelungsgeschichte des Schiller'schen Genius vertraut ist, diese reine, edle Blüthe einem Momente der Entfaltung zuschreiben, in welchem jener sich von allem Zwang der Schulformeln befreit hatte. Der aufgeklärteste Verstand, das schönste Herz und die Seele einer weisen Muse leben in Eintracht in der Abhandlung. Kein fremdartiger Beisatz entstellt sie. Nur die eigenthümlichen Früchte des Selbstdenkens oder die zum Eigenthum gewordenen Resultate philosophischer Studien werden hier angeboten. Keine Spur eines mühesamen Ringens nach philosophischer Begriffsbestimmung und Begründung; die Anfänge der

Untersuchung werden in dem unmittelbaren Bewußtsein des Menschen aufgegriffen, aber nicht bis in die Tiefe der Spekulation verfolgt. Der gebildete Mensch allein spricht allein zum gebildeten Menschen. Der Verfasser erfreut sich hier seiner gethanen Arbeit, und läßt es uns nicht empfinden, daß er das ausgestellte Gold in tiefen Schachten selbst gegraben, geläutert und zu einem reizenden Bilde gegossen hat.

Diese Schrift handelt eigentlich von der Bedeutung des Erhabenen für den Menschen; sie spricht davon, „wie weit uns das Erhabene in unserer Kultur führe," oder davon: „daß die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, eine der herrlichsten Anlagen in der Menschennatur ist, welche wegen ihres Einflusses auf den moralischen Menschen die vollkommenste Entwickelung verdient; und daß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen muß, um die ästhetische Erziehung zu einem vollständigen Ganzen zu machen" [1]. Hier wird also ein Hauptmangel der Briefe über die ästhetische Erziehung eingeholt, welchen wir schon oben [2] zu rügen Gelegenheit nahmen.

Liegt diese Abhandlung auf diese Art, nach ihrem eigentlichen Zwecke und nach dem Geiste, in welchem sie geschrieben ist, ganz in der Tendenz der ästhetischen Briefe, so schließt sie sich durch ihren allgemeinen Inhalt an die frühern fünf Aufsätze an, welche es mit dem Erhabenen oder erhabenen Gegenständen zu thun haben; ja sie erweitert sogar die dort aufgestellte Theorie durch einige höchst bedeutende, doch gemeinfaßlich vorgetragene Gedanken. Aber auch wegen eines vollkommenen, gründlichen Verständnisses wird der denkende Leser nöthig haben, auf jene frühern zurückzublicken. Dort wird er gleichsam mit den Lauten bekannt gemacht, welche hier das organische Gewächs des Wortes bilden. Man versteht des Wortes Sinn wohl schon durch den täglichen Gebrauch; Rede und Antwort über dasselbe kann aber nur der geben, welcher dessen Elemente erkannt hat.

[1] Schiller's Werke in Einem Band, S. 1267. 2. u. (Oktavausg. B. 12, Seite 368).

[2] Siehe Theil 3, S. 35.

Wir werden am besten thun, den Inhalt der Schrift in seiner Fortbewegung mit den frühern Untersuchungen zu vergleichen.

Im Anfang wird der Gedanke ausgesprochen, daß der Geschlechtscharakter des Menschen der Wille sei, welcher mit der Freiheit gleichgestellt wird [1]. Auch früher lasen wir, daß der bloße Wille den Menschen über die Thierheit erhebe [2], daß diejenigen Erscheinungen in dem Gebiete der Menschheit lägen, welche ihre Gesetze von der Freiheit erhielten [3]. Seinen Willen macht der Mensch entweder durch seine Naturkräfte realistisch geltend (welcher Gedanke sich in dem frühern Aufsatze: Vom Erhabenen, ausgeführt findet [4]) oder, wenn ihm jenes unmöglich ist, moralisch und idealisch, durch freie Unterwerfung unter die Naturnothwendigkeit. Zur Verwirklichung seiner moralischen Anlage stattete die Natur den Menschen mit dem (ästhetischen) Gefühl des Erhabenen aus [5], welches sofort mit dem Schönen treffend verglichen wird. Hierauf wird gezeigt, wie das Gefühl des Erhabenen ein aus unserer doppelten Natur entspringendes Wehsein und Frohsein vereinigt, mit welcher Ansicht wir schon von Schiller's erstem ästhetischen Versuche („Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen") her längst vertraut sind. Eben so bekannt ist uns die darauf folgende Eintheilung des Erhabenen, je nachdem wir es auf unsere Fassungskraft oder Lebenskraft beziehen [6]. Und nun die herrliche

[1] Vergleiche Theil 2, S. 331.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1155. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 442).

[3] Ebendaselbst, S. 1164. 1. in der Anmerkung (Oktavausgabe, B. 11, S. 484). Anwendung dieser Grundansicht auf die Historiographie, Theil 2, S. 204.

[4] Döring's Nachlese, S. 246.

[5] Ebendaselbst, S. 264, werden beide Fähigkeiten, jene moralische und diese ästhetische Ansicht unterschieden. Aber streng wissenschaftlich genommen, hat die freie Unterwerfung unter die Naturnothwendigkeit im Bewußtsein der Unvertilgbarkeit meines Wesens nicht eine moralische, sondern eine religiöse Quelle. Das Moralische gehört noch zum Natürlichen, denn es wird innerhalb der Natur und durch die Naturkraft des Willens ausgeführt, wenn gleich unter der übersinnlichen Bedingung der Freiheit und nach einem übersinnlichen Gesetz der Vernunft.

[6] Siehe Theil 2, S. 326.

Würdigung des Erhabenen, in welchem sich der physische und der moralische (der ideale) Mensch von einander trennen, durch welches uns die Natur selbst zum Uebersinnlichen (d. h. zum Religiösen) erzieht, durch welches uns unsere höhere Bestimmung zum Bewußtsein kommt. Denn durch das Schöne allein würde der Mensch seine Bestimmung nie rein erfahren.

Dieser letzte Gedanke wird auf der uns bekannten Grundlage bewiesen, daß das Schöne auf einer Harmonie der sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft beruhe. Zu dem Ende schildert uns der Verfasser einen trefflichen Menschen im Glücke, und diesem gegenüber einen trefflichen Menschen im Unglücke. Jener wird nur eine schöne Seele, dieser einen erhabenen Charakter zeigen.

Die Keime des Schönen und Erhabenen, läuft dann der Faden fort, bedürfen der Kultur. Das Schöne entwickelt sich zuerst, wird aber langsamer und erst dann reif, wenn der Mensch mittlerweile zu einem gewissen Grade der intellektuellen und sittlichen Bildung gelangt ist. Dieß konnte aber Schiller nur behaupten, weil er das Erhabene allzueng auf die persönliche Würde beschränkte [1]. Das Erhabene, welches sich auf das Bewußtsein unserer Freiheit gründet, entwickelt sich allerdings später, als die ersten Blüthen des Schönen hervorbrechen; aber mit der Art des Erhabenen, durch welches die äußere Natur uns die Allmacht Gottes verkündet, beginnt das religiös-ästhetische Gefühl. Die orientalische Menschheit faßte Jahrhunderte lang, im Vergessen der eigenen Geisteswürde, das Uebersinnliche nur in dieser Form auf. Und selbst wenn eine mehr gehobene Kultur und Civilisation das Selbstgefühl in der eigenen Brust erweckt hat, wird dieses früher in großartiger Würde, als in reizender Anmuth hervortreten. Die Ilias mit ihren Heroenkämpfen gehört einem frühern Alter an, als die idyllische Odyssee; und der gewaltige Aeschylus war der Vorläufer des maßhaltenden Sophokles.

[1] Siehe Theil 2, S. 333 ff. und Theil 1, S. 121.

Jetzt schildert Schiller in treffenden, großen Zügen das Gewicht der beiden Gestalten des Erhabenen für die Veredlung des Menschen. Zuerst das mathematisch Erhabene: ein Symbol des Unendlichen in uns ist das der Einbildungskraft Unfaßbare — aber auch das dem Verstande Unbegreifbare, die Verwirrung in der äußern Natur und in dem Menschenleben, in der Geschichte. Dann das dynamisch Erhabene, welches uns noch viel weiter führt, als die erste Art; dieses gewährt uns theils die Natur, theils ist es ein Erzeugniß der Kunst — das Pathetische.

Die Ausführung hiervon, so wie der ganze Aufsatz, gehört zu dem Klarsten, Trefflichsten, was Schiller geschrieben hat. Jedes Wort ist gewählt, jeder Satz hat einen wissenschaftlichen Hintergrund, und doch fließt der Vortrag leicht und frei von Anfang bis zu Ende. Eine ganz neue Zugabe, welche der Lehre vom Erhabenen der Fassung (vom dynamisch Erhabenen) die Krone aufsetzt, ist die tiefe, ergiebige Ansicht, daß auch die Verwirrung in der äußern Natur und die Widersprüche in der Menschenwelt eine Quelle des Erhabenen für uns seien. Wir haben diese Betrachtungsweise schon früher gewürdigt, wo wir Schiller als Historiker charakterisirten [1]. Durch dieselbe ist die ästhetische Weltbetrachtung in ihren eigenthümlichen hohen Rang eingesetzt. Es ist die höchste menschliche Weisheit, die nothwendigen Grenzen der Erkenntniß wissenschaftlich zu begreifen. Eine angebliche Philosophie, welche ins Maßlose schweift oder vom Absoluten, vom Unbegrenzten ausgeht, ist ein theoretischer Wahnsinn. „Der Mensch hat noch eine andere Bestimmung, als die Erscheinungen um ihn herum zu begreifen."

Die zweite, demnächst zu erörternde kleine Abhandlung: „Ueber die nothwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen," ist ebenfalls ein Zweig der ästhetischen Briefe. In diesen hatte ihr Verfasser gesagt [2]: daß er noch einmal insbesondere Veranlassung nehmen werde (nachdem er die Rechte der ästhetischen Formen in das Licht gestellt

[1] Siehe Theil 2, S. 218 ff.

[2] Schiller's Werke in E. B. S. 1217. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 138).

habe), auch von den nothwendigen Grenzen des Aesthetischen zu reden. Diese Grenzen sind ihrer Natur nach doppelter Art: sie finden entweder im Theoretischen oder im Praktischen statt. Und darnach zerfiel ihm dieser ganze Vorwurf in zwei ursprünglich getrennte Aufsätze, welche später, nicht sehr passend, in diesen einen zusammengeschmolzen wurden. Der erste war überschrieben: Von den nothwendigen Grenzen des Schönen, besonders im Vortrag philosophischer Wahrheiten; der zweite: Von der Gefahr ästhetischer Sitten[1].

Der Gedankengang in beiden Darstellungen ist sehr leicht zu verfolgen. Beim Vortrage von wissenschaftlichen Erkenntnissen gebührt dem Geschmack nur das Amt, das Gemüth in eine freie, für die Wahrheit günstige Stimmung zu versetzen. Der Geschmack ist immer nur auf die Form der Darstellung beschränkt, und darf auf deren Inhalt keinen Einfluß äußern. Aber bei der strengwissenschaftlichen Mittheilung der Wahrheit bleibt auch diese Verschönerung der Form ausgeschlossen, weil hier auch die Form wissenschaftlich sein muß; eine geschmackvolle Behandlung eignet sich also nur für die gemeinverständliche Darlegung der Erkenntnisse. Wenn nun aber eine dreifache „wissenschaftliche" Darstellung statuirt wird: eine strengwissenschaftliche (philosophische), welche die Erkenntnisse als nothwendig, eine populäre, welche sie als wirklich, und eine schöne Schreibart, welche die Erkenntnisse als möglich und wünschenswerth (!) mittheile — so möchte diese Begründung der Schreibarten durch die Kant'schen Kategorien nicht statthaft sein. Der schöne Stil bewegt nämlich nur dadurch die Einbildung, daß auch er alles als etwas Wirkliches darstellt. Nur durch diese Verwirklichung auch des Nichtwirklichen, des Unmöglichen bringt die

[1] Jener stand im neunten, dieser im eilften Stücke der Horen von 1795. Dieser beginnt mit den Worten in Schiller's Werke in E. B. S. 1227. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 186): „Bisher (in den Horen dafür: „In einem der vorigen Aufsätze") ist von den Nachtheilen geredet worden u. s. w." — Man vergleiche übrigens über den ersten Theil des Aufsatzes das Urtheil Humboldt's in dessen Briefwechsel mit Schiller, S. 265.

Dichtkunst den augenblicklichen Schein hervor, den Schiller für das Wesen des Schönen hält. Nur das Wirkliche oder das als wirklich Vorgestellte kann einen Schein haben.

Schiller findet dann den Unterschied der strengwissenschaftlichen und der schönen Darstellung in der Individualisirung und der freiern Bewegung der letztern. Darin aber möchte er zu weit gehen, daß er behauptet, die Einbildungskraft erkenne in ihren Zusammensetzungen kein anderes Gesetz an, als „den Zufall der Raum- und Zeitverknüpfung," es liege in ihrem Interesse, ihre Gegenstände „nach Willkühr" zu wechseln, und sie wolle „ungebunden und regellos von Anschauung zu Anschauung überspringen." Schiller selbst ist an andern Stellen einer andern Ansicht [1]. Eine tiefer gehende Untersuchung würde lehren, daß auch die Einbildungskraft nach einer innern Gesetzmäßigkeit verfahre, welche letztere jedoch von der des wissenschaftlich thätigen Verstandes gänzlich verschieden ist. Schiller räumt hier der Freiheit der Bewegung deßwegen so viel ein, um den freien Gang seiner eigenen Abhandlungen zu rechtfertigen.

Nach dieser allgemeinen Grundlegung weis't der Verfasser diesen drei Formen der Diktion ihre besondern Kreise an. Für den Jugendunterricht will er nur solche wissenschaftliche Schriften gewählt wissen, deren Form ebenfalls wissenschaftlich und nicht schön sei — welcher gewichtige Rath auf unsern Gymnasien (ich glaube: mit Recht!) den Aristoteles an die Stelle des Platon treten lassen würde. Hierauf schildert und erhebt er in einer Charakteristik der ästhetisch-wissenschaftlichen Schreibart offenbar — seinen eigenen philosophischen Stil. Das Ende dieses stilistischen Theils des Aufsatzes führt den Gedanken durch, daß der Geschmack in solchen Darstellungen blos auf die Behandlung und niemals auf die Sache Einfluß haben dürfe, woran sich noch einige verwandte allgemeinere Betrachtungen reihen, auf welche wir hier nicht weiter eingehen, weil wir später auf den ganzen Aufsatz zurückkommen werden.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1209. 2. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 102) und sonst.

Der moralische Theil der Abhandlung („Von der Gefahr schöner Sitten") bringt eine noch wichtigere Wahrheit in Erinnerung. In unsern Beiträgen zu dem Aufsatze „Anmuth und Würde" machten wir die Bemerkung[1], daß die Schönheit ursprünglich das ganze Feld einnehme, über welches der rein menschliche Trieb seine Gaben ausstreue. Schön sind daher alle diesem Trieb eigenthümlich entquellende Vorzüge: als Liebe, Bildung, Ehrbegierde und andere, welche Schiller in der vorliegenden Abhandlung namhaft macht. Von einem Gemüthe, welches in der Ausübung dieser Tugenden (der sogenannten „unvollkommenen Pflichten") lebt, wird mit Recht gesagt, daß es von dem Geiste der Schönheit geleitet werde. Diese Seelenschönheit aber kann dem höhern sittlichen Triebe gefährlich werden. Sie kann das erhabene Gefühl unserer persönlichen Würde verdrängen und schwächen, daß der Mensch im Konflikt mit andern Anforderungen die heilige Stimme der Pflicht überhört, oder wenn er sie auch hört, ihr nicht gehorcht, oder wenn er ihr auch unter Zustimmung seiner andern Triebe gehorcht, er sich ihr doch eben deßwegen nicht, wie er es sollte, aus reiner Achtung unterwirft. Dieser Gedanke ist's, der hier, für Kopf und Herz überzeugend, meisterhaft ausgeführt wird. Der Verfasser geht auch hierbei wieder von seiner Voraussetzung aus, daß das Schöne in einer Harmonie des Vernünftigen mit dem Sinnlichen liege.

Dieser Aufsatz ist also ein Gegenstück der ästhetischen Briefe; er erörtert die Gefahren, wie diese den Werth des Schönen. Noch innerhalb der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen liegt aber der Inhalt einer spätern Abhandlung, nämlich die Skizze: Ueber den moralischen Werth ästhetischer Sitten[2]. Der Grundgedanke — daß das Sittliche durch das Schönheitsgefühl oder den Geschmack begünstigt werde — ist aus jener größern Schrift in diese

[1] Siehe Theil 2, S. 318 f.

[2] Zuerst abgedruckt im dritten Stücke der Horen vom Jahrgange 1796. Vergleiche, was Dalberg bei Veranlassung dieses Aufsatzes schreibt, bei Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 142 f.

kleine Darstellung mit aufgenommen. Aber die Anwendung wird hier auf zwei äußere Verhältnisse des Menschen gemacht, wodurch der Geschmack einen glücklichen Einfluß auf die sittliche Kultur haben soll. Erstlich breche derselbe den rohen Affekt der sinnlichen Begierde durch den guten Ton der Gesellschaft, welcher selbst nichts anderes sei, als ein ästhetisches Gesetz, und bringe Ordnung, Harmonie und Vollkommenheit in unser Betragen — wodurch dem guten Willen ein freier Spielraum verschafft und ein großer Vorschub geleistet werde. Dann sei er auch dadurch von großer Bedeutung für unsere Sittlichkeit, daß er der Legalität unseres Betragens im höchsten Grade förderlich sei. So könne denn der Geschmack — wie auch die Religion — zu einem Surrogate der wahren Tugend dienen.

Ich zweifle aber, ob es wirklich der Geschmack ist, der das hier Angegebene alles leistet. Ich würde alles die Sittlichkeit Befördernde, wovon hier die Rede ist — (von der angehängten Religion abgesehen) — bloß auf das Konventionelle und Legale zurückführen, und den Geschmack ganz außer Spiel lassen. Das steht außer Zweifel, daß theils der gute Ton des geselligen Lebens, die Schicklichkeit, der Anstand, theils die bloße (äußere) Legalität unseres Betragens mächtige Hebel unserer (innern) sittlich-guten Gesinnung sind. Aber sie sind mächtig durch die kluge Rücksichtsnahme des Menschen auf sie und besonders durch Nachahmung und Angewöhnung, und nicht durch den Geschmack. Denn wie der Geschmack förderlich auf unser legales Betragen einwirken sollte, ist nicht abzusehen. Der gute Ton aber und alles, was dahin gehört, ist offenbar kein ästhetisches Gesetz, sondern eine eingeführte moralische Regel, gleichsam ein äußeres Symbol des Sittlichen. Alles Konventionelle bildet daher unmittelbar nicht unsere ästhetischen, sondern unsere sittlichen Anlagen (den Begriff „sittlich" in weiterm Sinne genommen, so daß er auch das rein Menschliche umfaßt). Die gebräulich gewordenen Sitten erwecken und beleben unsern moralischen Sinn.

Wenn ein Mensch eine schändliche, gewaltthätige, niederträchtige Handlung unterläßt, weil er einen Abscheu vor dem

Schändlichen, Gewaltthätigen und Niederträchtigen hat — hat er sich dann (wie Schiller will [1]) durch sein ästhetisches Gefühl, durch seinen Geschmack, oder hat er sich durch sein sittliches Gefühl leiten lassen? Gewiß durch letzteres. Denn es ist ja ein sittlicher Abscheu, der ihn beseelt und „die Achtung vor der Gerechtigkeit" spricht sich ja eben durch diesen erhabenen Affekt auf das entschiedenste aus. Die Handlung eines solchen Menschen ist nicht „indifferent," sondern durchaus sittlich gut. Schiller aber gibt hier und oben beim Konventionellen dem sittlichen Gefühl einen zu engen, und dem ästhetischen einen zu weiten Spielraum. Das Schöne gefällt nur in freier Betrachtung, abgesehen von dem Betrachtenden; sobald dieser einen Gegenstand in Bezug auf sich selbst auffaßt, ihn als ein Gut seiner geistigen oder physischen Bedürfnisse beurtheilt, und ihn so in die praktischen Interessen seines Lebens verflicht, hört der Gegenstand auf, ihm als etwas Schönes zu gefallen, sondern er stellt sich ihm als etwas Gutes, Nützliches oder Angenehmes dar. „Aesthetische Gesetze für unser Betragen" kann es nicht geben. Denn was ein Gesetz ist, wird begriffsmäßig gedacht, also nicht frei angeschaut; und was für uns rein ästhetisch ist, gilt nicht unmittelbar für unser Betragen. Das Letzte geht schon aus der mit allen rein ästhetischen Anschauungen verbundenen Unbefangenheit und dem hohen Gleichmuthe des Gemüthes hervor. Gebräuche und Gesetze legen sich viel zu hart an unser individuelles Subjekt an, als daß sie zunächst gerade unsern Geschmack auszubilden im Stande wären.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1261. 2. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 340).

Drittes Kapitel.

Ueberdruß an der Spekulation. Fichte. Endliche Rückkehr zur Poesie im Jahr 1795, und erste Gedichte. Stiftung des Musenalmanachs. Schiller's Begründung seiner eigenen Dichtweise neben der antiken.

„Ich bin sehr begierig zu sehen," schreibt Wilhelm von Humboldt an Schiller[1], „wie Sie den Uebergang von der Metaphysik zur Poesie gemacht haben. Das wunderbare Phänomen, daß Ihrem Kopfe beide Richtungen in einem so eminenten Grade eigenthümlich sind, ist an sich nicht leicht zu fassen, und gibt bei genauer Untersuchung gewiß nicht geringe Aufschlüsse über die innere Verwandtschaft des dichterischen und des philosophischen Genies. Da Sie jetzt in der doppelten Rolle vor dem Publikum aufgetreten sind, so ist es natürlich, daß man oft darüber urtheilen hört, welche Ihnen eigenthümlicher sein möchte? und so wenig Werth auch meistentheils diese Urtheile haben, so zeigt doch das Zufällige und Schwankende in denselben, daß in der Sache nichts liegt, was ein wahres Moment zur Entscheidung an die Hand gibt. Beide so verschiedene Richtungen entspringen aus Einer Quelle in

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Wilhelm von Humboldt, S. 119.

Ihnen, und das Charakteristische Ihres Geistes ist es gerade, daß er beide besitzt, aber auch schlechterdings nicht Eine besitzen könnte. Wo ich sonst etwas Aehnliches kenne, ist es der Dichter, der philosophirt, oder der Philosoph, der dichtet. In Ihnen ist es schlechterdings Eins; darum ist aber freilich Ihre Poesie und Ihre Philosophie etwas Anderes, als was man gewöhnlich antrifft, und die letztere dürfte besonders die einseitigen Köpfe noch lange irren. Man könnte sagen, daß in beiden mehr und eine höhere Wahrheit enthalten sei, als wofür man gewöhnlich Sinn hat, in der Poesie mehr Nothwendigkeit des Ideals, in der Philosophie mehr Natur und Wesen, insofern es der bloßen Form, dem System, entgegensteht."

Wir sind zu dem Zeitpunkte gekommen, wo wir diesen schwierigen und allmähligen Uebergang von der Spekulation zur Produktion vorstellig zu machen haben. Oder vielmehr die Rückkehr von jener zu dieser. Denn ohne sich früher in der Poesie vielfach versucht und geübt zu haben, hätte sich jetzt in ihm schwerlich der Dichter vom Philosophen losgewickelt. Schiller's philosophische Untersuchungen selbst erleichterten diesen Rücktritt, weil sie der Poesie so nahe wie möglich lagen; denn ihr Inhalt war ja das Aesthetische, ihre Form war von einem poetischen Element durchdrungen, und ihr Verfasser hatte sich, wie er an Körner schreibt [1], nur der Ausübung wegen mit der Theorie geplagt. Diese Theorie konnte jetzt, nach Abfassung der ästhetischen Briefe (denn deren Beilagen kommen nicht in Frage), als beendigt erscheinen; und so sah er sich von der Philosophie wie entlassen, nachdem er das übernommene Geschäft vollständig verrichtet hatte. Zwar ganz genügend war die Aufgabe nicht gelös't worden; denn die in den ästhetischen Briefen aufgestellte Theorie des Schönen konnte ihn selbst unmöglich befriedigen. Aber selbst dieses ungenügende Resultat am Ende der Laufbahn mußte den Uebertritt auf das angrenzende Gebiet der Dichtkunst beschleunigen.

In dem Briefwechsel zwischen ihm und Goethe finden wir seinen Ueberdruß am Theoretisiren und seine Sehnsucht

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 97.

nach der Dichtkunst stark genug ausgedrückt. „Ich gebe schon an sich," sagt er [1], „der Darstellung vor der Untersuchung den Vorzug." Er lechzte ordentlich, wie er sich ausdrückt [2], nach einer individuellen Darstellung. „Ich habe mich lange nicht so prosaisch gefühlt," sagt er an einer andern Stelle [3], „als in diesen Tagen, und es ist hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe. Das Herz schmachtet nach einem betastlichen Gegenstande."

Dieses neuerwachte Verlangen nach der Poesie, nach der Heimath seines Geistes, wurde durch den Verkehr mit Goethe unendlich verstärkt, während auf die andere, die philosophische Wagschale, kein neues Gewicht mehr gelegt wurde. Humboldt, mit dem er „das gesellschaftliche Denken" beinahe tagtäglich geübt und genossen hatte, war gegen den Anfang des *Juli* 1795 mit den Seinigen auf einige Zeit in Familienangelegenheiten nach seinem Gute Tegel, bei Berlin, abgereis't. Die Krankheit seiner Mutter und Gemahlin verzögerte aber seine Rückkehr bis zum Ende des Jahrs 1796.

Die Verbindung mit Fichte, welcher damals an Reinhold's Stelle nach Jena berufen ward, war nur kurz und nie enge. Es sei mir erlaubt, hierüber etwas ausführlicher zu sprechen. Schiller's Geistesleben wird sich uns dadurch schärfer charakterisiren, daß wir sein Verhältniß zu den berühmtesten seiner Zeitgenossen allmählig genau zu bestimmen suchen.

Fichte hatte Schillern in Tübingen kennen lernen, als er von der Schweiz nach Jena reis'te, um hier die ihm zu Theil gewordene Stelle eines akademischen Lehrers anzutreten. Als Schiller aus seiner Heimath eben dahin zurückgekehrt war, schloß sich Fichte ihm als Mitarbeiter der Horen an, und wir haben schon früher erwähnt, daß er damals auch einigen Einfluß auf die Methode seines Philosophirens ausübte. Fichte schätzte sein Talent ausnehmend hoch, und erwartete von ihm

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 60.
[2] Ebendaselbst, S. 94.
[3] Ebendaselbst, S. 274.

sehr viel für die Philosophie [1]. Bald aber stellten sich zwischen beiden Männern Differenzen hervor. Schiller war viel zu besonnen, als daß er Fichte's ganz unhaltbarem, wenn auch scharfsinnig und konsequent durchgeführtem Idealismus den mindesten Beifall hätte schenken können. „Die Welt ist ihm ein Ball," schreibt er an Goethe, „den das Ich geworfen hat und den es bei der Reflexion wieder fängt! Sonach hätte er seine Gottheit wirklich deklarirt, wie wir neulich von ihm erwarteten!" Er unterließ es auch nicht, die neue Philosophie zu geißeln. Denn daß die satyrischen Gedichte **der Metaphysiker** und **die Weltweisen** [2], dieses wenigstens im Anfang, auf Fichte zielen, ist wohl kaum zu bezweifeln. Hier heißt es:

„Der Satz, durch welchen alles Ding
Bestand und Form empfangen,
Der Kloben, woran Zeus den Ring,
Die Welt, die sonst in Scherben ging,
Vorsichtig aufgehangen,
Den nenn' ich einen großen Geist,
Der mir ergründet, wie er heißt,
Wenn Ich nicht drauf ihm helfe —
Er heißt: Zehn ist nicht zwölfe.

Der Schnee macht kalt, das Feuer brennt,
Der Mensch geht auf zwei Füßen,
Die Sonne scheint am Firmament,
Das kann, wer auch nicht Logik kennt,
Durch seine Sinne wissen.
Doch wer Metaphysik studirt,
Der weiß, daß, wer verbrennt, nicht friert,
Weiß, daß das Nasse feuchtet,
Und daß das Helle leuchtet."

Offenbar wird durch diese Verse das „Ich = Ich" und das Bestreben persiflirt, aus solchen Formeln die Welt zu konstruiren. Ganz ausdrücklich liegt aber die Satyre in dem Xenion:

„Ich bin Ich, und setze mich selbst, und setz' ich mich selber
Als nicht gesetzt, nun gut! hab' ich ein Nicht-Ich gesetzt."

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 108.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 100. 2. (Oktavausgabe B. 1, S. 494 f.).

Auch Fichte's moralischer Rigorismus, welcher sich in seinen Schriften ohne Zweifel erhabener ausnimmt, als er im Leben damals bequem zu ertragen war, und seine rücksichtslose, oft gewaltsame Weise, die menschlichen Dinge zu behandeln, konnten unserm umsichtigen Schiller, den die strenge Schule der Resignation weltklug gemacht hatte, nicht zusagen. Er wollte des Sonntags Morgen, ehe noch der Gottesdienst beendigt war, Vorlesungen halten; dann beabsichtigte er die drei Studenten-Orden in Jena aufzulösen, und als dieser Plan an der Unschlüssigkeit des Senats scheiterte, überwarf er sich mit diesem in dem Grade, daß er gar nicht mehr unter der akademischen Gerichtsbarkeit stehen wollte, bis endlich Schiller, auf Veranlassung Goethe's, durch die Vermittlung Niethammer's den Transcendental-Philosophen, der die akademische Freiheit so wenig zu schätzen wußte, wieder beschwichtigte [1]. Aber einer der drei Orden war jetzt aufs Aeußerste gegen ihn erbittert, und ein Studentenhaufen überzeugte ihn, wie sich Goethe ausdrückt, dadurch auf die unangenehmste Weise von dem Dasein eines Nicht-Ichs, daß er ihm die Fenster einwarf, so daß er für gut fand, die Universität für einige Zeit zu verlassen und in Oßmanstädt, einem Dorfe bei Weimar, in gänzlicher Zurückgezogenheit zu leben. Als er nach Jena zurückgekehrt war, erkältete ein Vorfall das laue Verhältniß beider Männer noch mehr. Schiller machte an einem für die Horen bestimmten Aufsatze: Ueber Geist und Buchstaben in der Philosophie, manche Ausstellungen und gab Fichten sogar Verworrenheit der Begriffe über seinen Gegenstand Schuld [2]. Von dieser Zeit an scheint beinahe kein Verkehr mehr zwischen beiden Männern stattgefunden zu haben, bis sich Fichte im August 1798 wieder näherte. „Ich bin dieser Tage," erzählt Schiller [3], „von einem Besuche überrascht worden, dessen ich mich nicht versehen hatte. Fichte war bei mir und bezeugte sich äußerst verbindlich. Da er den Anfang gemacht hat, so kann ich nun

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 117 und 120.

[2] Ebendaselbst, S. 174.

[3] Ebendaselbst, Theil 4, S. 281.

freilich den Spröden nicht spielen, und ich werde suchen, dieß Verhältniß, welches schwerlich weder fruchtbar noch anmuthig sein kann, da unsere Naturen nicht zusammenpassen, wenigstens heiter und gefällig zu erhalten." In diesem Vorsatze bestärkte ihn Goethe: „Nutzen Sie das Verhältniß zu Fichte für sich so viel, als möglich, und lassen Sie es auch ihm heilsam sein. An eine engere Verbindung mit ihm ist nicht zu denken, aber es ist interessant, ihn in der Nähe zu haben." Nicht lange nachher ward Fichte bekanntlich durch die churfürstlich-sächsische Regierung des Atheismus beschuldigt. Als er gegen diese Anklage seine Appellation an das Publikum schrieb, übernahm es Schiller, im Sinne der milden weimarschen Regierung, welche diese ganze Angelegenheit, um Fichte schonen zu können, möglichst unbedeutend zu behandeln suchte, den heftigen Mann zu beruhigen. Er schrieb, als ihm Fichte seine Selbstvertheidigung zuschickte, folgenden interessanten Brief an ihn [1]:

„Jena, den 26. Jänner 1799.

„Meinen besten Dank für Ihre Schrift, verehrtester Freund! Es ist gar keine Frage, daß Sie sich darin von der Beschuldigung des Atheismus vor jedem verständigen Menschen völlig gereinigt haben, und auch den unverständigen Unphilosophen wird vermuthlich der Mund dadurch gestopft sein. Nur wäre zu wünschen gewesen, daß der Eingang ruhiger abgefaßt wäre, ja daß Sie dem ganzen Vorgange die Wichtigkeit und Konsequenz für Ihre persönliche Sicherheit nicht eingeräumt hätten. Denn so wie die hiesige Regierung denkt, war nicht das Geringste zu befahren. Ich habe in diesen Tagen Gelegenheit gehabt, mit jedem, der in dieser Sache eine Stimme hat, darüber zu sprechen, und auch mit dem Herzoge selbst habe ich es mehrere Male gethan. Dieser erklärte rund heraus, daß man Ihrer Freiheit im Schreiben keinen Eintrag thun werde und könne, wenn man auch gewisse Dinge nicht von dem Katheder gesagt wünsche. Doch ist das Letztere nur seine Privatmeinung, und seine Räthe würden auch nicht einmal diese Einschränkung

[1] Fichte's Leben von seinem Sohn, Theil 2, S. 325 f.

machen. Bei solchen Gesinnungen mußte es nicht den besten Eindruck auf diese Letztern machen, daß Sie so viel Verfolgung befahren.

Auch macht man Ihnen zum Vorwurf, daß Sie den Schritt ganz für sich gethan haben, nachdem die Sache doch einmal in Weimar anhängig gemacht worden. Nur mit der weimar'schen Regierung hatten Sie es zu thun, und der Appell an das Publikum konnte nicht stattfinden, als höchstens in Betreff des Verkaufs Ihres Journals, nicht aber in Rücksicht auf die Beschwerde, welche Chursachsen gegen Sie zu Weimar erhoben, und wovon Sie die Folgen ruhig abwarten könnten.

Was meine besondere Meinung betrifft, so hätte ich allerdings gewünscht, daß Sie Ihr Glaubensbekenntniß über die Religion in einer besondern Schrift ruhig und ohne die geringste Empfindlichkeit gegen das sächsische Konsistorium abgelegt hätten. Dagegen hätte ich, wenn ja etwas gegen die Konfiskation Ihres Journals gesagt werden mußte, freimüthig und mit Gründen bewiesen, daß das Verbot Ihrer Schrift, selbst wenn sie wirklich atheistisch wäre, noch immer unstatthaft bliebe; denn eine aufgeklärte und gerechte Regierung kann keine theoretische Meinung, welche in einem gelehrten Werke für Gelehrte dargelegt wird, verbieten. Hierin würden Ihnen alle, auch die Philosophen von der Gegenparthei, beigetreten sein, und der ganze Streit wäre auf ein allgemeines Feld, für welches jeder denkende Mensch sich wehren muß, gespielt worden.

Mündlich das Weitere! Leben Sie wohl, mein verehrter Freund! Ganz der Ihrige

Schiller."

Wir haben diesen merkwürdigen Brief, welcher seinem Verfasser alle Ehre macht, indem er einerseits seine mäßige und richtige Beurtheilung der Dinge, andererseits seine entschiedene Mißbilligung der Geistesbeschränkung in der Wissenschaft an den Tag legt, dem Leser nicht vorenthalten wollen. Fichte aber ließ sich in seiner leidenschaftlichen Unfügsamkeit keines Bessern belehren. Da er auf das Gerücht, er werde

einen Verweis bekommen, weil er sich unvorsichtig ausgedrückt habe, die Erklärung abgab, er werde einen solchen gleich einer Entlassung ansehen, so mußte ihm diese gegeben werden.

Durch diesen Ungestüm scheint er es mit Schiller ganz verdorben zu haben. Denn als er nun in seiner beängstigenden Lage, wo sein Aufenthalt in Jena nicht länger mehr rathsam war, sich um ein Asyl an den Fürsten von Rudolstadt wandte, schrieb Schiller, welcher freilich die Verhältnisse in Rudolstadt genau kannte, die theilnahmlosen, harten Worte an Goethe[1]: „Ich hörte dieser Tage, daß Fichte dem Rudolstädter Fürsten das Ansinnen gethan, ihm in Rudolstadt in einem herrschaftlichen Hause Wohnung zu geben, daß es ihm aber höflich refüsirt worden. Es ist doch unbegreiflich, wie bei diesem Freunde eine Unklugheit auf die andere folgt und wie inkorrigibel er in seinen Schiefheiten ist. Dem Fürsten von Rudolstadt, der sich den Teufel um ihn bekümmert, zuzumuthen, daß er ihm durch Einräumung eines Quartiers öffentliche Protektion geben und umsonst und um nichts sich bei allen anders denkenden Höfen kompromittiren soll! Und was für eine armselige Erleichterung verschaffte ihm wohl ein freies Logis dort, wo er durchaus nicht an seinem Orte wäre.“ Es ist bekannt, daß Fichte einen Aufenthalt und endlich auch eine Anstellung in Berlin fand.

Es konnte zwischen Schiller und Fichte kein nahes und dauerndes Verhältniß stattfinden: sie waren ganz verschiedene Naturen. Zwar theilten sich beide in dieselbe freie, kosmopolitische Denkweise, und in beider Weltansicht war und blieb das Sittliche der Centralpunkt. Aber während Schiller die ganze humane Seite der menschlichen Natur voll und herrlich entwickelt hatte, herrschte in Fichte beinahe ausschließlich das heroische Gefühl des Pflichtgebotes und der Freiheit, und er ließ sich fortwährend von einem ähnlichen sittlichen Ungestüm einseitig leiten, wie der jugendliche Schiller in der Karlsschule. Dann fand sich bei Fichte wenig ästhetische Kultur, welche Schiller mit Recht für die Krone nicht nur der sittlichen, sondern jeder Menschenbildung ansah; und er verstand

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1.

es nie „des Schwärmers Ernst mit des Weltmanns Blick“ zu vereinigen. Auch noch in Berlin verwickelte er sich in verdrießliche Händel, und machte seinen Kollegen durch seine paradoxen Grillen und Verkehrtheiten das Leben sauer. Er handelte oft ganz taktlos, und hatte, wie Solger sagt [1], durchaus für nichts einen Maßstab. — Das Epigramm: An einen Weltverbesserer, welches mit den Versen beginnt:

„Alles opfert' ich hin, sprichst du, der Menschheit zu helfen,
Eitel war der Erfolg, Haß und Verfolgung der Lohn,“

zielt nach einer Aeußerung Wilhelm's von Humboldt wahrscheinlich auf Fichte's oft unzeitige Reformationsversuche.

Doch wir kehren von dieser längern und vorgreifenden Abschweifung wieder zu unserm Vorsatz zurück, und schildern, wie Schiller im Sommer 1795 den Uebergang zur Poesie machte.

Zu dieser Zeit lebte er mit Philosophen beinahe ganz außer Verkehr. „Keine Metaphysik kam mehr über seine Schwelle.“ Um so ungetheilter und freier konnte er sich den sanften und reinen Einwirkungen Goethe's hingeben. Durch die vierzehntägige Konferenz in Weimar, durch häufige Besuche, die Goethe bei dem einsamen, kranken Freunde in Jena machte, durch Gespräche, Briefe, Mittheilungen und durch das Studium seiner alten und neuen Werke lebte sich Schiller in die Goethe'sche Denk- und Dichtweise ein, verschaffte er sich schnell ein richtiges Bild dieses von ihm gänzlich verschiedenen Geistes, welcher ihm mit allen seinen denkenden Kräften auf die Imagination, als deren gemeinschaftliche Repräsentantin, gleichsam kompromittirt zu haben

[1] Solger's nachgelassene Schriften und Briefwechsel, Bd. 1, S. 226. — Fichte ist eine so durchaus tüchtige Persönlichkeit, daß genug Achtenswerthes übrig bleibt, wenn man sie auch rücksichtslos in ihrer ganzen Wahrheit darstellt. Die Lebensbeschreibung des jüngern Fichte von seinem Vater gibt nur ein schwankendes Bild, denn sie verwischt das Charakteristische ins Allgemeine und Schwache; die mitgetheilten Briefe und Aufsätze widerlegen häufig die Tendenz des Biographen. Das Verhältniß Fichte's zu Schiller, Th. 1, S. 318, ist schief beurtheilt. Schiller nannte ihn 1794, in den Horen, öffentlich mit Lob seinen Freund. Was beweis't das für die Zukunft?

schien [1]. Goethe schickte ihm für den Musenalmanach (von dem wir sogleich nachher sprechen werden) Epigramme, für die Horen Episteln, Elegien und in einzelnen Abschnitten die Erzählungen der Ausgewanderten, lauter Erzeugnisse der vollendeten Kunst, und er theilte ihm endlich von seinem gerade damals erscheinenden Wilhelm Meister die ersten Bücher mit, in einzelnen Bogen, wie sie eben die Presse verließen, die spätern im Manuskript, und bat sich sein Urtheil, seinen Rath und seine Ermunterung zur Vollendung des Werkes aus. Es läßt sich schwer sagen, mit welchem steigenden Genuß, mit welcher Herzenslust und ungetheilten Empfindung Schiller die einzelnen Sendungen dieses Romanes las, dessen Erscheinung noch erlebt zu haben er sich glücklich pries; wie er in das Einzelne eindrang und sich endlich des Ganzen bemächtigte. Die Reihe von Beurtheilungen im Briefwechsel mit Goethe, über welche wir später reden werden, wenn wir über Schiller als Kritiker berichten, geben von seinem eindringenden Studium den besten Begriff. Ein solches Werk mußte ihm die Metaphysik nur noch mehr verleiden. „Ich kann Ihnen nicht ausdrücken," schreibt er [2], „wie peinlich mir das Gefühl oft ist, von einem Produkt dieser Art in das philosophische Wesen hineinzusehen. Dort ist alles so heiter, so lebendig, so harmonisch aufgelös't und so menschlich wahr, hier alles so strenge, so rigid und abstrakt und so höchst unnatürlich, weil alle Natur nur Synthesis und alle Philosophie Antithesis ist. Zwar darf ich mir das Zeugniß geben, in meinen Spekulationen der Natur so treu geblieben zu sein, als sich mit dem Begriff der Analysis verträgt, ja vielleicht bin ich ihr treuer geblieben, als unsere Kantianer für erlaubt und für möglich hielten. Aber dennoch fühlte ich nicht weniger lebhaft den unendlichen Abstand zwischen dem Leben und dem Raisonnement — und kann mich nicht enthalten in einem solchen melancholischen Augenblick für einen Mangel in meiner Natur auszulegen, was ich in einer heitern Stunde bloß für eine natürliche Eigenschaft der Sache ansehen muß. So

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 26.

[2] Ebendaselbst, S. 98.

viel ist indeß gewiß: der Dichter allein ist der einzige wahre Mensch, und der beste Philosoph ist nur eine Karrikatur gegen ihn." Daher wurde ihm auch die Fortsetzung seiner ästhetischen Briefe, für die er längst kein Herz mehr hatte, unendlich schwer. Ueber einem gewissen Problem brütete er fünf Wochen lang, bis dasselbe endlich, wie er sagt, durch den milden Sonnenblick in einigen freundlichen Tagen gelös't wurde [1].

Endlich nach Vollendung dieser Arbeit versuchte er sich Anfangs Juni 1795 wieder im Dichten. Er baute sich die Brücke so gut es sich thun ließ, und machte den Anfang mit einer gereimten Epistel, Poesie des Lebens überschrieben, welche an die Materie, die er in seinen ästhetischen Briefen eben verlassen hatte, angrenzte [2]. Es war seit den Künstlern, also seit sieben Jahren, vermuthlich wieder sein erster lyrisch-didaktischer Versuch. Noch andere kleinere Gedichte wurden begonnen, aber sie rückten langsam voran, da er oft ganze Wochen lang durch seine Krämpfe zu jeder Arbeit durchaus untüchtig war [3]; doch auch bei diesem körperlichen Uebelbefinden verloren sich Lust und Laune nicht, so daß sich die Sammlung der neuen Gedichte innerhalb weniger Monate noch in diesem Jahre erfreulich vermehrte [4]. Er ließ viele in die vier letzten Stücke der Horen des Jahrganges 1795 einrücken; weßwegen Herder sagte, daß mit dem neunten Stücke der Horen, mit welchem die Dichtkunst das Uebergewicht über die Philosophie gewinne, eine andere Hore anfange, die übrigen gebrauchte er zu seinem Beitrage für den Musenalmanach des Jahres 1796.

Denn eine solche außerordentliche Thätigkeit entwickelte Schiller, daß er zugleich mit den Horen noch einen Musenalmanach herauszugeben unternahm. „Es sollte," wie Goethe erzählt [5], „eine poetische Sammlung sein, die jener meist prosaischen in den Horen vortheilhaft zur Seite stehen könnte. Auch hier war ihm das Zutrauen seiner Landsleute günstig. Die guten strebsamen Köpfe neigten sich zu ihm." Schon im

[1] Vergleiche Theil 3, S. 32.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 180.
[3] Ebendaselbst, S. 184.
[4] Ebendaselbst, S. 195.
[5] Goethe's Tag- und Jahreshefte, S. 64 f.

September 1794 hatte Schiller diesen Plan gefaßt [1], wahrscheinlich in Folge des Todes von **Bürger** am 8. Juni dieses Jahres. Der neue Almanach sollte den Bürger'schen vertreten, dessen Fortsetzung nicht zu erwarten stand, welcher aber dennoch durch die Freunde des Verstorbenen fortgeführt ward. „Mir ist diese Entreprise," schreibt Schiller am 20. October an Goethe, „dem Geschäfte nach, eine sehr unbedeutende Vermehrung der Last, aber für meine ökonomischen Zwecke desto glücklicher, weil ich sie auch bei einer schwachen Gesundheit fortführen und dadurch meine Unabhängigkeit sichern kann."

Der erste Jahrgang dieses alle seine Vorgänger und Altersgenossen weit überragenden, mit Beiträgen von Goethe, Herder, Haug, Kosegarten, A. W. Schlegel, Woltmann, Conz, Hölderlin, Sophie Mereau und Andern trefflich ausgestatteten Musenalmanachs erschien im Verlag des Buchhändlers Michaelis von Neustrelitz und wurde zu Berlin unter der Obhut des Wilhelm von Humboldt gedruckt. In dem Maße, als bei Schiller die Poesie die Ueberhand gewann, wandte er seinen Fleiß und seine Neigung allmählig mehr und mehr, endlich ganz, dieser poetischen Sammlung zu, und entzog sie in eben dem Grade nach und nach den Horen. So leistete er hierin nur für den Jahrgang 1795 etwas Tüchtiges und Bedeutendes. Das Jahr 1796 beschenkte er aus eigenen Mitteln nur mit dem Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter, und mit der Skizze über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten [2]. In den Jahrgang 1797, wo die Horen „ihr weibliches Zeitalter hatten" [3], und wirklich etwas kümmerlich sich gänzlich schlossen, streute er nur bruchstückweise, als Nothbehelf, sein Leben des Marschalls von Vieilleville (welches sich aber mit Benvenuto Cellini nicht messen konnte) und gleichsam Anstands halber, zwei kleinere Gedichte ein. Besonders ließ das seit längerer Zeit in das Leben Schiller's neu und mit Allgewalt eingetretene Drama die Horen eines langsamen Todes sterben.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 107.

[2] Siehe Theil 3, S. 44.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 368.

Doch wir kehren wieder zu Schiller's geistigem Wendepunkt in dem merkwürdigsten Jahre seines Lebens (1795) zurück. Denn wichtiger, als diese Notizen über die Fachwerke, in die er die Früchte seines Geistes niederlegte, sind uns diese Früchte selbst und der Entwickelungsprozeß seines Geistes, der sie empor trieb.

Der erste Ausflug ins Gebiet der Dichtkunst nach einer so langen Pause war glücklich gethan, und es entstanden in wunderbarer Schnelligkeit, wie wir schon bemerkt haben, eine Menge kleinerer Stücke, meistens epigrammatischer Art und auch einige größere Gedichte, das Ideal und das Leben, Natur und Schule, der Spaziergang, die Ideale, die Macht des Gesanges, die Würde der Frauen, denen Humboldt, Dalberg, Herder und selbst Goethe ihren Beifall schenkten, und mit denen Schiller selbst nicht wenig zufrieden war. Es war, als sollte sein Genius das in langer Zeit Versäumte in kurzer Frist wieder nachholen, als habe dieser nur deßwegen so lange geruht, um sich nun um so machtvoller zu erheben. „Ihre Gedichte," schrieb ihm Goethe [1], „haben besondere Vorzüge, und ich möchte sagen, sie sind nun, wie ich sie vormals von Ihnen hoffte. Diese sonderbare Mischung von Anschauen und Abstraktion, die in Ihrer Natur ist, zeigt sich nun im vollkommenen Gleichgewicht, und alle übrige poetische Tugenden treten in schöner Ordnung auf. Mit Vergnügen werde ich sie gedruckt wieder finden, sie selbst wiederholt genießen und den Genuß mit Andern theilen."

Aber das Dichten setzte ihm hart zu, wie er an mehreren Stellen klagt. „Mit meiner Gesundheit geht es noch nicht besser. Ich fürchte, ich muß die lebhaften Bewegungen büßen, in die mein Poetisiren mich versetzte. Zum Philosophiren ist schon der halbe Mensch genug, und die andere Hälfte kann ausruhen: aber die Musen saugen einen aus." — Und in einem spätern Briefe sagt er in ähnlichem Sinne: „Aber freilich spannt diese Thätigkeit sehr an, denn wenn der Philosoph seine Einbildungskraft und der Dichter sein Abstraktionsvermögen ruhen lassen darf, so muß ich, bei dieser Art

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 227.

von Produktionen, diese beiden Kräfte immer in Spannung erhalten, und nur durch eine ewige Bewegung in mir kann ich diese zwei heterogene Elemente in einer Art von Solution erhalten."

Daher stellte sich dann zu dieser Zeit oft Verzagtheit und Mißtrauen in sein eigenes Dichtertalent ein[1]. „Es gibt gegen eine Stunde des Muthes und des Vertrauens," klagt er am 16. Oktober 1795, „immer zehn, wo ich kleinmüthig bin und nicht weiß, was ich von mir denken soll." — Man hat diesen Mangel an Zuversicht des kräftigsten Geistes aus physischem Uebelbefinden, aus körperlicher Verstimmung herleiten wollen. Allerdings litt er gerade in diesem Jahre durch häufige und hartnäckige Anfälle seines „malum domesticum," seiner Krämpfe, und er führte in seiner gänzlichen häuslichen Zurückgezogenheit ein der Dichtkunst nicht günstiges Leben. Wie sehnte er sich nach solchen kleinen Veränderungen, die Leib und Seele stärken, wie sie in diesem Sommer Goethe in Karlsbad und Ilmenau genoß! In der absoluten Einsamkeit, in welcher er leben mußte, war nicht einmal Goethe's Hin- und Hergehen ein voller Ersatz, weil auf die tägliche Stimmung nur das heilsam wirkt, was auch wenigstens täglich wiederkehren kann[2]. Aber Schiller's Geist war von seinem Leiden unberührt, wie seine Briefe zeigen, in denen sich keine Spur von Mißmuth, von übler Laune findet, und er selbst ist in einer eben angeführten Stelle so weit entfernt, den Grund seiner gehemmten poetischen Thätigkeiten im Körper zu suchen, daß er umgekehrt meint, sein Körper müsse die lebhaften Bewegungen büßen, in welche ihn das Dichten versetze.

Das Reflektiren auf sich selbst hat vieles Gute in seinem Gefolge, nur häufig das Selbstvertrauen nicht, so daß in der Regel die Kühnsten diejenigen zu sein pflegen, welche ihre eigenen Kräfte am wenigsten durch die Selbstbeobachtung ausgemessen haben. Schiller's Zweifeln und Schwanken aber hatte nur einen allzu guten geistigen Grund: es beruhte auf dem

[1] Vergleiche Theil 2, S. 247.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 220.

deutlichen Bewußtsein des Uebergewichts seiner Abstraktionskraft vor seinem Anschauungsvermögen. Und dieses Bewußtsein mußte ihm noch verstärkt werden, als er die Leichtigkeit inne wurde, mit welcher, gleichsam bewußtlos, sich Goethe's Genie schöpferisch äußerte, und als er durch dessen Umgang und den Genuß seiner Werke den ächten Geist der Poesie reiner und klarer, als früher, vernahm. Er mußte nicht allein an seiner Produktionskraft, sondern auch an seinen poetischen Produkten irre werden. Jene nun konnte sich nur durch die That bewähren und nur durch Uebung stärken. Er selbst konnte über sie nichts entscheiden, sondern nur seine Freunde um Rath fragen, was er auch redlich that.

Aber noch mehr fand er sich beunruhigt, wenn er über den Werth seiner poetischen Produkte selbst und über die Zulässigkeit seiner ganzen Dichtungsweise nachdachte. In Goethe schien sich ihm die griechische Dichtung zu vergegenwärtigen, für welche er eine begeisterte Liebe hegte. Aber so zu dichten, wie die Griechen, wie Goethe, war ihm unmöglich. Er fühlte zwischen seiner und dieser alten Dichtung einen unendlichen Abstand. War nun seine Poesie wirklich auch eine ächte? oder nahm sie nur eine untergeordnete Stelle ein? Lohnte es sich aber dann der Mühe, sich länger mit Dichtkunst zu befassen? — Betrachtete er dagegen einige seiner neuesten lyrischen Stücke und hörte er auf das Urtheil seiner kunstsinnigen Freunde, so konnte er an seinem wahren Dichtertalente kaum zweifeln. Ja wenn er erwog, daß er sich in dem entscheidenden Alter vom vierzehnten bis zum vier und zwanzigsten Lebensjahre, wo die Gemüthsform vielleicht für das ganze Leben bestimmt werde, ausschließlich nur aus modernen Quellen genährt, die griechische Literatur, so weit sie über das neue Testament sich erstreckt, völlig verabsäumt, und selbst aus der lateinischen sehr sparsam geschöpft habe; wenn er dann den Einfluß seiner, Jahre lang getriebenen Spekulation, seiner historischen Studien auf seine Gedankenökonomie, seine Krankheit, Lebensweise und selbst sein Alter in Betracht zog, und dabei bedachte, daß er trotz aller dieser ungünstigen Umstände nichts destoweniger nicht nur der poetischen Vorstellungsweise, sondern selbst der reinen griechischen Form näher

gekommen sei: so schien es ihm, daß er sogar eine größere innere Verwandtschaft zu den Griechen haben müsse, als viele Andere. Denn erst in spätern Lebensjahren mit ihnen bekannt geworden und ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen, habe er sie doch noch immer in seinen Kreis ziehen und mit seinen Fühlhörnern erfassen können. „Geben Sie mir," schreibt er an Humboldt[1], „nichts als Muße und so viel Gesundheit, als ich bisher nur gehabt, so sollen Sie sicherlich Produkte von mir sehen, die nicht ungriechischer sein sollen, als die Produkte derer, welche den Homer an der Quelle studirten."

Dessenungeachtet konnte er sich hierbei nicht ganz beruhigen. Denn der Abstand seiner Poesie und Dichtungsweise von der antiken war nichts desto weniger vorhanden, wenn er auch nur aus äußern Verhältnissen hervorgegangen war, und nur eine gänzliche Umänderung seiner jetzigen Geistesform hätte jenen Abstand ausgleichen können. Aber wie? ist denn die alte Dichtung die ausschließlich und einzig ächte Form jeder Dichtung? War es nicht möglich seiner Dichtweise neben der griechischen ihre rechtmäßige Stelle zu verschaffen? Er wurde in diesem Gedanken durch die Bemerkung bestärkt, daß nicht nur er, sondern alle moderne Dichter mehr oder weniger von den Griechen abwichen. „Es ist etwas in allen modernen Dichtern," schreibt er[2], „was sie, als moderne, mit einander gemein haben, was ganz und gar nicht griechischer Art ist und wodurch sie große Dinge ausrichten. Es ist eine Realität und keine Schranke, und die Neuern haben sie vor den Griechen voraus. Mit dieser modernen Realität verbinden einige, wie z. B. Goethe, eine größere oder kleinere Portion griechischen Geistes, die aber (wo sie nicht ganz und gar, wie bei Voß, auf homerischen Stamm gepfropft ist) dem griechischen immer nicht beikommt. Ich habe zugleich bemerkt, daß diese Annäherung an den griechischen Geist, die doch nie Erreichung wird, immer etwas von jener modernen Realität annimmt, gerade herausgesagt, daß

[1] Schiller's Briefwechsel mit Humboldt, S. 259 f.

[2] Ebendaselbst, S. 261 f.

ein Produkt immer ärmer an Geist ist, je mehr es Natur ist. Und nun fragt sich, sollte der moderne Dichter nicht Recht haben, lieber auf seinem, ihm ausschließend eigenen Gebiet, sich einheimisch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, seine Sprache und seine Kultur selbst ewig widersteht, sich von den Griechen übertreffen zu lassen? Sollten mit Einem Worte neuere Dichter nicht besser thun, das Ideal, als die Wirklichkeit zu bearbeiten?"

Aus diesen Gedanken erwuchs ihm allmählig die berühmte Abhandlung: Ueber die naive und sentimentalische Dichtung, ohne daß er im Anfange selbst den ganzen Umfang seiner Ideenbewegung überblickt zu haben scheint. Denn er wollte anfangs (schon am 28. Oktober 1794 hatte er den Plan gefaßt) nur einen kleinen Aufsatz über das Naive schreiben, welcher sich ihm allmählig zu der Frage erweiterte: „In wie fern kann ich bei meiner Entfernung von dem (naiven) Geiste der griechischen Poesie noch Dichter sein, und zwar besserer Dichter, als der Grad jener Entfernung zu erlauben scheint?[1]" So wurde er also zur Rechtfertigung der „sentimentalischen" (modernen) Dichtung getrieben. Er wandte sich aber von der poetischen Produktion um so lieber noch einmal zur prosaischen Darstellung zurück, weil ihm die oben erwähnte erschöpfende Anstrengung beim Produziren einen Wechsel in der Arbeit wünschenswerth machte.

Daß wir den Ursprung dieses in der Aesthetik epochemachenden Aufsatzes über die antike und moderne Dichtung, welchen wir im nächsten Kapitel erörtern werden, richtig angegeben haben, möge uns eine Aeußerung Goethe's bezeugen[2]. „Der Begriff von klassischer und romantischer Poesie, der jetzt über die ganze Welt geht und so viel Streit und Spaltungen verursacht, ist ursprünglich von mir und Schiller ausgegangen. Ich hatte in der Poesie die Maxime des objektiven Verfahrens und wollte nur dieses gelten lassen. Schiller aber, der ganz subjektiv wirkte, hielt seine Art für die rechte, und, um sich

[1] Schiller's Briefwechsel mit Humboldt, S. 258.

[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Th. 2, S. 203 (2te Auflage).

gegen mich zu wehren, schrieb er den Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung. Er bewies mir, daß ich selbst, wider meinen Willen, romantisch sei, und meine Iphigenia, durch das Vorwalten der Empfindung, keineswegs so klassisch und im antiken Sinne sei, als man vielleicht glauben möchte. Die Schlegel ergriffen die Idee und trieben sie weiter, so daß sie sich denn jetzt über die ganze Welt ausgedehnt hat und nun jedermann von Klassicismus und Romantismus redet, woran vor fünfzig Jahren niemand dachte." Und auf ähnliche Weise urtheilt Goethe in einem Aufsatze, welcher „Einwirkung der neuern Philosophie" überschrieben ist [1]. „Weil ich von meiner Seite hartnäckig und eigensinnig die Vorzüge der griechischen Dichtungsart, der darauf gegründeten und herkömmlichen Poesie nicht allein hervorhob, sondern sogar ausschließlich diese Weise für die einzig rechte und wünschenswerthe gelten ließ: so ward Schiller zu schärferem Nachdenken genöthigt, und eben diesem Konflikt verdanken wir die Aufsätze über naive und sentimentale Poesie. Beide Dichtungsweisen sollten sich bequemen, einander gegenüberstehend sich wechselsweise gleichen Rang zu vergönnen. Er legte hierdurch den ersten Grund zur ganzen neuen Aesthetik; denn hellenisch und romantisch und was sonst noch für Synonymen möchten aufgefunden werden, lassen sich alle dorthin zurückführen, wo vom Uebergewicht reeller oder ideeller Behandlung zuerst die Rede war."

[1] Goethe's Werke, Bd. 50, S. 54 f.

Viertes Kapitel.

Die Schrift über naive und sentimentalische Dichtung, die Korrespondenz mit Humboldt über diese Abhandlung, und die Skizze über den Gebrauch des Gemeinen und des Niedrigen in der Kunst. — Nachträglich die Recension über den Gartenkalender von 1795, und die Vorrede zum ersten Theile der Rechtsfälle nach Pitaval.

Bei der neuen Geistesrichtung, in welche Schiller bereits eingetreten war, und bei dem praktischen Zwecke, welcher ihm vorschwebte, mußte er sich in der Schrift über naive und sentimentalische Dichtung mehr ins Weite ausbreiten, als in die Tiefe der Spekulation hinabsteigen. Es mußte ihm mehr um die Anwendung, um die Beurtheilung fremder poetischer Erzeugnisse und um die Rechtfertigung seiner eigenen Dichtungsweise, als um die Ergründung des Wesens und Zweckes der Dichtkunst zu thun sein. So brachte er zur Abfassung eines lebevollen Gemäldes alle Bildung der Philosophie mit, ohne den Leser durch deren abstrakte Formeln abzuschrecken, wie er es zum Theil durch seine bisherigen Horenaufsätze gethan hatte [1]. Kein größerer Schiller'scher Aufsatz ist so frei von der Kant'schen Schule, als dieser; in keinem erscheint uns der eigenthümliche Geist, die Seele seines Urhebers so geläutert, als hier.

[1] Schiller's Briefwechsel mit Humboldt, S. 117, 129 und 160.

Vom Zwecke der Poesie wird in dieser Schrift nur beiläufig gesprochen; wir wollen aber mit diesem Zwecke oder Wesen der Dichtkunst beginnen, weil die ganze Abhandlung dennoch von demselben abhängt. Hierbei geht Schiller von der Deutung zweier Grundsätze aus, welche zwar an sich völlig richtig seien, aber sich einander aufzuheben schienen, weil sie gewöhnlich nicht richtig verstanden würden. Der erste Grundsatz ist, „daß uns die Dichtkunst zur Erholung und zum Vergnügen diene;" welcher Grundsatz dahin erklärt wird, daß die menschliche Erholung in der Wiederherstellung unserer gewaltsam getrennten und vereinzelten Kräfte zu einem harmonischen Naturganzen bestehe, und daß das zu erzielende Vergnügen auf der zurückgegebenen Fähigkeit beruhe, über alle unsere Kräfte mit gleicher Freiheit disponiren zu können. Der zweite Grundsatz ist der, „daß die Dichtkunst zur moralischen Veredlung des Menschen diene," welcher aber häufig eben so einseitig auf die bloße moralische Natur des Menschen bezogen werde, wie man sich gemeinhin unter Erholung nur ein, mit gänzlicher Unthätigkeit verbundenes Spiel unserer sinnlichen Kräfte vorstelle. Die Dichtkunst, fährt dann Schiller fort, kann und darf aber die nothwendigen Bedingungen des Sinnlichen eben so wenig übersteigen, als unter der Würde der menschlichen Natur zurückbleiben. Daher fällt dieser zweite Grundsatz mit dem ersten zusammen, wenn sowohl der eine, als der andere richtig verstanden wird.

So sehen wir Schillern seine frühsten Ueberzeugungen über das Vergnügen und die sittliche Bedeutung der Kunst, wie er sie zuerst in den Aufsätzen über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, und über die tragische Kunst ausgesprochen hatte, beibehalten; wir sehen ihn aber dieselben in gereinigter Gestalt auf die Grundansicht zurückführen, welche uns schon von der Abhandlung über Anmuth und Würde und von den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen her wohlbekannt ist. Die Schönheit, wiederholt er auch hier, ist das Produkt der Zusammenstimmung zwischen dem Geist und den Sinnen[1], und in dieser Harmonie

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1254. 2. u. (Oktavausg. B. 12, S. 308).

muß sowohl das Vergnügen, als die moralische Veredlung, welche uns die Dichtkunst gewährt, enthalten sein.

Aus dieser Grundansicht fließt dem Denker ein allgemeinerer Ausdruck für den Zweck und das Wesen der Dichtkunst: „die Aufgabe der Poesie ist keine andere, als der Menschheit (deren eigenthümliche Beschaffenheit nach Schiller ja eben jene Vereinigung der sinnlichen und geistigen Kräfte erfordert) ihren möglichst vollständigen Ausdruck zu geben[1]." Diese Formel ist zwar viel zu unbestimmt und zu schwankend, als daß sie zur Bestimmung des Begriffes oder des Zweckes der Dichtkunst von einem wissenschaftlichen Gebrauche sein könnte; man sieht aber leicht ein, wie sie aufs Genauste mit der Hauptansicht unseres Philosophen vom Wesen des Schönen sowohl, als der Menschheit zusammenhängt.

Der menschlichen Natur ihren vollständigen Ausdruck zu geben, bewegt sich der Gedanke zu dem eigentlichen Problem dieser Abhandlung weiter fort, ist die Aufgabe jedes Dichters, aber dieselbe wird auf doppelte Weise gelös't. Entweder ist jene ungetheilte Einheit, jenes vollendete Ganze der Menschheit durch eine Gunst der Natur ursprünglich schon in dem Dichter vorhanden; oder der Dichter sucht jene durch die Kultur in ihm aufgehobene Harmonie zwischen Sinn und Vernunft auf moralischem Wege wieder herzustellen. Die aus dem Ganzen der menschlichen Natur entspringende Dichtung nennt Schiller die naive, die antike, die Naturdichtung; die durch eine moralische Idee vermittelte, heißt er die sentimentalische, die moderne, die Idealdichtung.

Die Feststellung dieser Unterscheidung und die Charakterisirung beider Dichtungsweisen ist der Zweck und Hauptinhalt der ganzen Schrift.

Zur Begründung dieses Unterschiedes zieht der Verfasser seine ganze Ansicht über die Natur im Gegensatz zur Kultur herbei, wie diese Ansicht allmählig aus der Grunddifferenz, in welcher er und seine ideale Welt von Anfang an zu dem wirklichen äußern Leben stand, durch Empfindung und Nachdenken klar

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1238. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 232).

in seinem Bewußtsein sich ausgebildet hatte [1]. Er unterscheidet aber die wahre, reine, ächt menschliche Natur, wie sie sich bei den Griechen zeigt (und welche eben in einem schönen Gleichgewicht der vernünftigen und sinnlichen Kräfte besteht) und die rohe, oder, wie er sie auch nennt, die wirkliche, die bloße Natur [2] von einander. Indem er nun jenen (hellenischen) Naturzustand gleichsam als etwas Primitives annimmt, behauptet er, daß uns die Kultur von der Einfalt, Unschuld und Nothwendigkeit der Natur abgeführt habe, und daß sie uns zu eben derselben mit Bewußtsein am Ende wieder zurückführen müsse. Zuerst sei der Mensch eins gewesen, die Kunst habe ihn getrennt und entzweit, durch das Ideal kehre er zur Einheit zurück.

Ueberall aber, wo die Natur mit der Kunst im Kontraste stehe und sie beschäme, habe die Natur den Charakter des Naiven. Das Naive zeige sich daher, theils wider Wissen und Willen der Person, theils mit völligem Bewußtsein derselben, in großen und vielen Gebieten, bei Kindern, bei genialen Männern, bei großen Menschen jeglicher Gattung, in Worten, in der Schreibart, in Bewegungen, in Handlungen, im Umgange; ja wir fänden sogar ein Analogon dieser naiven Denkart in der äußern Natur, zu deren still schaffendem Leben, ruhigem Walten, innerer Nothwendigkeit, ewiger Einheit wir uns mit schmerzlichem Verlangen aus den Drangsalen der Kultur, wie vom fernen Auslande in die Heimath unserer Kindheit, zurücksehnten. Nachdem Schiller das Naive in allen diesen Sphären treffend geschildert, und besonders durch die Charakterisirung dieses moralischen Interesses an der äußern Natur, wenn ich mich so ausdrücken darf, den feinen, zarten Fühlsinn seines Herzens auf eine bezaubernde Weise entwickelt, und nachdem er endlich nachgewiesen hat, warum nur die Neuern, und nicht die alten Griechen, diese innige Theilnahme an der Natur nehmen, geht

[1] Vergleiche den fünften und sechsten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

[2] Schiller's Werke in E. Bd., S. 1251. 1. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 292), S. 1191. 2. (Oktavausgabe B. 12, S. 19).

er zu seinem Hauptgegenstand über. Die ächt menschliche, naive Natur kann nämlich auch in dem Dichter vorhanden und wirksam sein, und hierdurch entstehet die naive Dichtung. Lebt dagegen der Dichter in einem sich kultivirenden Zeitalter, und hat er schon an sich selbst den zerstörenden Einfluß willkührlicher oder künstlicher Formen erfahren oder doch mit ihm zu kämpfen gehabt, so kann er jene schöne Natur nur suchen; die vollendete Menschheit ist nicht mehr in ihm, sondern schwebt ihm nur als eine Idee vor, welche er dichtend zu verwirklichen sucht. So entsteht die sentimentalische Dichtung.

Der naive Dichter rührt uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; der sentimentalische entzückt uns durch Ideen. Das Subjekt des naiven Dichters geht gänzlich in seinem Objekte unter; der sentimentalische läßt seine eigene Person mit ihren Empfindungen und Betrachtungen häufig in den darzustellenden Gegenstand einfließen.

Der naive Dichter ahmt das Wirkliche nach, der sentimentalische stellt uns Ideale dar. Hierdurch allein, also durch den verschiedenen Geist und Stil, nicht durch den Abstand der Zeiten, unterscheiden sich alte und moderne Dichter von einander.

Der naive Dichter ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung, der sentimentalische durch die Kunst des Unendlichen. Jener besitzt eine Ueberlegenheit in den Formen, und in dem, was sinnlich darstellbar, was körperlich ist; dieser hat einen Vorzug in dem, was man den Geist eines Werkes nennt, und in der Idealität. Jener folgt der einfachen Natur und der Empfindung, indem er als ungetheilte Einheit wirkt; er ist ganz abhängig von der Erfahrung. Der sentimentalische Dichter, in welchem die Einheit durch Abstraktion aufgehoben ist, reflektirt über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf jene Reflexion ist die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt wird und uns versetzt.

Die naive Dichtung, fährt der Verfasser fort, hat ihrem innern Wesen nach keine Arten unter sich, weil der Dichter zu seinem Gegenstande nur ein einziges Verhältniß haben

kann, und ihr Eindruck immer fröhlich, immer rein, immer ruhig ist. Die sentimentalische Dichtung dagegen beruht auf einer Unterscheidung des Wirklichen und Idealen, weßhalb das durch sie erregte Gefühl immer gemischt und anspannend ist. Wegen dieser Mehrheit der Principien und des Vorherrschens einer oder der andern dieser Empfindungen findet folgende Unterabtheilung statt:

I. Naive Dichtung (Naturdichtung).

II. Sentimentalische Dichtung (Idealdichtung):

1) satyrisch — wenn sie sich mit Abneigung mehr an dem Wirklichen hält;
   a) ernsthaft und mit Affekt ausgeführt — die strafende Satyre; oder
   b) komisch und mit Heiterkeit ausgeführt — die scherzhafte Satyre.
2) elegisch — wenn sie sich mit Wohlgefallen mehr an Ideale hält; entweder
   a) sind die Natur und das Ideal ein Gegenstand der Trauer: die Elegie in engerer Bedeutung; oder
   b) Natur und Ideal sind ein Gegenstand der Freude: Idylle in weiterer Bedeutung.

Satyre, Elegie und Idylle sind demnach die Hauptgestalten der sentimentalischen Dichtung, die aber, weil sie von der äußern Form ganz absehen, mit den gewöhnlichen, unter diesen Benennungen bekannten Gedichtarten nichts, als die Empfindungsweise gemein haben.

Von der strafenden Satyre verlangt der Aesthetiker, daß sie in's Erhabene übergehe, von der scherzhaften, daß sie mit Schönheit behandelt werde, von beiden aber fordert er, daß die sich in ihnen kund gebende Abneigung gegen das Wirkliche aus dem gegenüberstehenden Ideal und nicht aus einem materiellen Interesse, nicht aus einem unbefriedigten oder gereizten sinnlichen Bedürfnisse entspringe. Eben dieselbe ideale Anforderung macht Schiller's hohe Seele an die Elegie, „die, erhaben über alles, was die Wirklichkeit aufstellt, nur das Recht hat, über das Unendliche zu trauern.“ Der Inhalt der poetischen Klage muß immer ein innerer, idealischer Gegenstand sein oder in einen solchen umgeschaffen werden, — in welcher

Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches eigentlich die poetische Behandlung besteht. Daher ist die Elegie voll Kraft, Geist und Adel und die weinerliche Weichmüthigkeit und schmelzende Schwermuth ist von ihr ausgeschlossen. Von der Idylle endlich bemerkt er, daß ihr bisher vor dem Anfange der Kultur, im einfachen Hirtenstande, in dem kindlichen Alter der Menschheit ihre Stelle angewiesen worden sei; da sie aber überall den Menschen nur in einem Zustande des Friedens mit sich selbst und der Außenwelt darzustellen habe, welchem Zustand alle Kultur entgegenstrebe, so fordert er außer jener naiven Hirtenidylle eine sentimentalische Idylle, welche uns die Ideale darstelle, die der Preis und das Ziel der Kultur seien. Der Begriff dieser Idylle sei die zur höchsten sittlichen Würde hinaufgeläuterte menschliche Natur, sei das auf das wirkliche Leben angewandte Ideal der Schönheit; und ihr herrschender Eindruck wäre die aus der Vollendung, aus dem Gleichgewicht und der Fülle aller Kräfte fließende Ruhe, welche von dem Gefühle eines unendlichen Vermögens begleitet sein würde.

Die naive und sentimentalische Dichtung können entarten, daher folgt auf diese Auseinandersetzung ein Nachtrag über die Platitude und Ueberspannung, die beiden Klippen jener Dichtungsweisen. Hier hatte der Verfasser, wie er an Goethe schreibt, Lust, eine kleine Hasenjagd in der Tages-Literatur anzustellen. Er unterscheidet die überspannte Darstellung von dem überspannten Gegenstande, welchen er von der Dichtung nicht ausgeschlossen wissen will; und bemerkt, daß die erste Abart das gemeine Vergnügen, die zweite ein einseitiges Ideal der moralischen Veredlung als Zweck der Dichtkunst ansehe. Zieht man aber sowohl von dem naiven als dem sentimentalischen Charakter alles Poetische ab, so bleibt dort der Realist, hier der Idealist übrig, von welcher Grundverschiedenheit der menschlichen Geistesform in einem in der Kultur begriffenen Jahrhundert zum Schlusse des ganzen Aufsatzes eine höchst durchdachte, tiefeindringende philosophische Charakteristik gegeben wird.

Ueberblicken wir nun die ganze Schrift, von deren reichem Inhalte wir nur die Hauptgedanken andeuten konnten, so ist

leicht ersichtlich, daß dieselbe nur aus mehrern, lose zusammengefügten Aufsätzen besteht. Die Abhandlung wuchs dem Verfasser unter der Feder zu dieser Ausdehnung an, die er anfangs gar nicht beabsichtigt hatte; ein Nachtrag entsprang aus dem andern. Ursprünglich war es ihm nur um das Naive, aber um das Naive in seinem ganzen Umfange zu thun, weßwegen dieser erste Theil auch so sehr weit ausholt und nur durch einen scheinbar unverhältnißmäßig langen Umweg zu den naiven Dichtern gelangt. Lesen wir aber im eilften Stücke der Horen vom Jahre 1795 die Ueberschrift: „Ueber das Naive“, so ändert sich unser Urtheil über die Oekonomie dieses Theiles, und wir sehen, daß der Philosoph sogleich ohne Einleitung mit dem, als seinem eigentlichen Thema, beginnt, was wir nach dem spätern einschränkenden Titel („Ueber naive Dichtung“) zu urtheilen nur für eine, dem Hauptzwecke nicht angemessene Breite halten müssen. Der erste Abschnitt [1] endigt in den Horen mit dem Satze: „Im nächsten Stücke einige Worte über die sentimentalischen Dichter.“ Diese einigen Worte aber erweiterten sich zu einer Abhandlung, welche die frühere an Umfang noch übertraf [2]. War doch der Denker jetzt erst zu dem Gebiete gekommen, wo er für das eigene Haus, den eigenen Herd zu sprechen hatte! Denn die sentimentalische, d. h. seine Dichtungsweise, in ihr Recht einzusetzen, war ja der eigentliche, ihrem Verfasser ursprünglich wohl selbst verborgene Beweggrund zu dieser ganzen Schrift. Wie hätte er über dieses sein eigentliches Ich mit flüchtigen Worten hinwegeilen können? Und auch über die Auswüchse der naiven und sentimentalischen Dichtung mußte jetzt noch von dem Schriftsteller gesprochen werden, in dessen Natur es lag, nichts unerschöpft zurückzulassen, zumal da sich hier eine Gelegenheit zeigte, auch manchen unberufenen Dichtern der Zeit ihren Platz anzuweisen; und aus jenem gründlichen Sinn entsprang

[1] Er geht bis zu den Worten — „und sein Ansehn gegen ihre Regeln zu behaupten“. Schiller's Werke in E. B., S. 1237. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 230).

[2] Sie erstreckt sich bis Ebendas. S. 1250. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 286).

endlich auch noch als zweiter Nachtrag die bedeutungsvolle Schlußerörterung über realistische und idealistische Charaktere [1].

Dieß ist die allmählige Entstehung und Zusammensetzung der Schrift. Wie wir sie jetzt vor uns haben, ist sie einem Pallaste ähnlich, mit zwei Flügelgebäuden.

Keine seiner Abhandlungen, obgleich sie alle Zweige seiner eigenthümlichsten Gesinnung und Denkweise sind, hat Schiller so ganz, wie diese seine letzte, aus seinem innern und äußern Leben genommen und auf dasselbe bezogen. Goethe ist der zunächst ihm vorschwebende naive, er selbst ist der sentimentalische Dichter; Goethe ist der realistische, er selbst ist der idealistische Charakter [2]. Und da galt es denn, gegen das poetische Uebergewicht seines Freundes seinen eigenen zu vertheidigen, und — neben der eigenen sittlichen Hoheit den moralischen Indiferentismus des Freundes zu Ehren zu bringen. Zu diesem letzteren Zwecke sucht der Mann weiten Gesichtes und großen Herzens mit einer gewissen Aengstlichkeit, ja mit Mißtrauen und Unbilligkeit gegen seine eigene ideale Seelenstimmung alles auf, was zu Gunsten einer edlern

[1] Dieser dritte Abschnitt beginnt in Schiller's Werken S. 1250. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 286) mit den Worten: „Ueber das Verhältniß beider Dichtungsarten" u. s. w. und steht im 1. Stücke der Horen vom Jahrgange 1799 mit dem Titel: „Beschluß der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichter, mit einigen Bemerkungen, einen charakteristischen Unterschied unter den Menschen betreffend".

[2] Die Beziehung des Aufsatzes auf Goethe spricht sich im Aufsatze selbst und auch im Briefwechsel aus. Goethe gibt einer Theorie, die ihn so gut behandelt habe, seinen Beifall, gesteht aber, daß er sich anfangs selbst gegen Schiller's Meinung über die sentimentalischen Dichter in einem polemischen Zustande befunden (125. Brief). Das was in der Schrift über die Naturalität und ihre Rechte beiläufig gesagt ist, S. 1246 und folg. (Oktavausg. B. 12, S. 269 ff.) bezieht sich auf die Goethe'schen Elegien (122. Brief am Ende). Zur Verfertigung des Aufsatzes forderte Schiller einen an Goethe zu Eröffnung einer ästhetischen Korrespondenz geschriebenen Brief. (den 4. der Sammlung) zurück, aus dem er jetzt etwas zu machen denke (114. Brief). Goethe'n war es übrigens auch bei dieser Abhandlung nur um das Praktische zu thun: „Das was ich von Ihren Ideen kenne, hat mir in dieser letzten Zeit manchen Vortheil gebracht" (124. Brief). Nach dem realistischen Grundsatze: Wozu ist die Sache gut? (Schiller's Werke S. 1253. 1. o. (Oktavausgabe B. 12, S. 323).

realistischen Betrachtung und Behandlung des Lebens gesagt werden kann; und um seine eigene poetische Existenz zu retten, stellt er eine neue Theorie der Dichtkunst auf.

In jedem aufmerksamen Leser wird die Schrift unauslöschliche Spuren zurücklassen, und wie durch sie der Unterschied zwischen antiker und moderner Dichtkunst zuerst begründet worden ist, so möchte dieser auch später nicht umfassender, scharfsinniger und tiefer erörtert worden sein. Dessenungeachtet bietet die Art und Weise, wie diese Grunddifferenz ermittelt und festgestellt ist, manche wissenschaftliche Blößen dar, die wir nicht übersehen dürfen, weil sie zum Theil in die innerste Denkweise Schiller's eingreifen.

Vorerst scheinen die Ausdrücke naiv und sentimentalisch nicht passend gewählt. Die naive Dichtung wäre die mit der Kunst kontrastirende und dieselbe beschämende Dichtung, wodurch ihr wohl mehr eingeräumt wäre, als es Schiller's Absicht sein konnte. Die sentimentalische Dichtung dagegen scheint, wenigstens nach Yorick's sentimental journey zu urtheilen, nur eine Art der modernen, nämlich diejenige zu sein, welche das Uebermaß der Empfindung durch die Einwirkungen der Reflexion wieder auflös't und ins Gleichgewicht bringt.

Doch es ist vielleicht erlaubt, für neue Ideen alte Ausdrücke abweichend zu gebrauchen. Aber hat Schiller den Begriff, das Wesen der antiken Dichtkunst durchweg richtig bestimmt? — Ist denn der naive Dichter nur Natur? Ist er noch gar nicht in den Stand der Kunst getreten? Ist er von aller Kultur ausgeschlossen? Ist jene sinnliche Harmonie der Kräfte, die sein Charakter sein soll, gar noch nicht gestört? und ist sie nur sinnlich? Waltet nicht auch schon ein moralischer Trieb in dem naiven Dichter? Ist die naive Dichtung nur eine Gunst der Natur, an welcher die Reflexion gar keinen Antheil hat? Ist wirklich in der Empfindung das ganze Werk des naiven Genies absolvirt? Liegt wirklich hier nicht allein seine Stärke, sondern auch seine Grenze?

Gewiß sind alle diese Fragen in einer unserm Schiller entgegengesetzten Weise zu beantworten. Die ächte naive Dichtkunst des frühsten Alterthums, die des Homer, setzt schon

eine hohe Kultur voraus, nur eine ganz andere, als die unsrige ist — und die Asiaten entbehren dieser vollkommenen Dichtung aus keinem andern Grunde, als weil sie dieser edlen intellektuellen Kultur nicht theilhaftig waren. Das Gleichmaß im Geistesleben der Griechen ist die Blüthe eben dieser Bildung, und eine reine, harmonische menschliche Natur, wie sie Schiller in dem naiven Dichter als waltend voraussetzt, kann ohne einen hohen Grad von Ausbildung gar nicht angenommen werden. Denn Schiller fordert ja für dieselbe eine schöne Zusammenstimmung zwischen Empfindung und Denken, zwischen Empfänglichkeit und Selbstthätigkeit, zwischen den Sinnen und der Vernunft; die Denkkraft, Selbstthätigkeit und Vernunft aber werden doch allein durch Bildung geweckt und zur Reife gebracht, wenn man auch zugeben könnte, daß Gefühle und Empfindungen sich ohne Kultur edel zu entwickeln im Stande wären. Die Zurückführung beider Dichtungsarten auf Natur und Kultur in ihrem schroffen Gegensatz von einander möchte daher nicht zuzugeben sein.

Es kommt dazu, daß die Schiller'sche Lehre dem Alterthum seine meisten Dichtwerke entreißt und zu modernen Gebilden macht. Weil er nämlich seine naive Dichtkunst für den reinen Abdruck der harmonischen Einheit der Menschennatur hält, muß er den Eindruck dieser ungetheilten Dichtkunst auf unsere Empfindung ebenfalls als ganz gleichmäßig beurtheilen. Einen solchen durchgängig gleichmäßigen, ungemischten, ganz aus einem Elemente bestehenden Effekt, wie ihn Schiller angibt [1], macht aber offenbar fast nur das homerische Epos und manches lyrische Stück auf uns; die Tragödie, Komödie und die satyrische Dichtung setzen eine zwischen dem Wirklichen und dem Idealen (dem sein Sollenden) getheilte Vorstellung und daher eine widerstreitende Empfindung in der Seele des Dichters voraus und bringen eine entsprechende Empfindung in dem Leser hervor. Schiller durfte sich nur seiner eigenen Theorie vom Erhabenen erinnern, in welchem sich ja ein Wehsein und ein Frohsein mit einander vereinigen, um

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1239. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 237) und S. 1250. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 287).

von der Annahme zurückzukommen, daß der Eindruck der naiven Dichtung ganz aus Einem Element des Gefühls bestehe, so daß wir nichts darin zu unterscheiden vermöchten. Das Erhabene ist bei dieser ästhetischen Bestimmung gar nicht berücksichtigt worden, denn dieses widerspricht der Voraussetzung einer ganz reinen, gleichmäßigen Gemüthsverfassung der alten Dichter ganz. Ja die elegischen, tragischen und komischen Elemente, die dem alten Epos eingestreut sind, beweisen, daß nicht einmal des alten epischen Dichters Seele von der Wirklichkeit ganz erfüllt wurde, sondern daß sich ideale Triebe in ihm regten, daß er eine Sehnsucht nach etwas Höherm, Besserm in sich nährte.

Damit hängt denn zusammen, daß auch der alte Dichter nicht allein „eine möglichst vollständige Nachahmung des Wirklichen" darstellen wollte, daß sein Werk nicht mit der Empfindung absolvirt, daß seine Poesie nicht ganz auf die Erfahrung beschränkt war. Achilleus und Odysseus sind Ideale der Heroenzeit; und Sophokles idealisirte eben sowohl, als die plastischen Künstler seiner Zeit. Man muß vielmehr behaupten, die ganze antike Dichtkunst ist ideal, nur sind ihre Ideale meist nicht mehr die Ideale unseres Geschlechtes, unserer Zeit.

Durch das Gesagte schon fällt die ganze Unterscheidungsweise dieser beiden Gattungen. Da aber Schiller alles das, was er über die naive Dichtung vorträgt, eigentlich nur wegen der Bestimmungen über die sentimentalische gesagt hat, so muß sich unsere andeutende Beurtheilung jetzt auch zu dieser wenden. Und hier haben wir einen großen Grundirrthum hervorzuheben, welcher auf Schiller's eigener Dichtungsweise beruht und aus seiner ganzen wissenschaftlichen, ästhetitischen und sittlichen Persönlichkeit entsprang, ein Irrthum, welcher so hervorragend und einflußreich ist, daß alles, was mit Recht nicht nur an dieser ästhetischen Theorie, sondern, was bei weitem wichtiger ist, auch an Schiller's eigenen Dichtungen getadelt werden kann, mit ihm zusammenhängt, und daß alles nicht mit ihm Zusammenhängende, was vielleicht sonst verfehlt sein möchte, neben ihm kaum in Betracht kommt.

Faßt man Alles zusammen, was Schiller zur Charakterisirung der sentimentalischen Dichtung sagt, so muß man behaupten, daß er deren Wesen in die Idee, in die Idealität setzte, was man gelten lassen könnte, wenn er nur nicht das Individuelle dem Idealen entgegenstellte. Denn jedes Kunsterzeugniß muß einen individuellen Charakter haben, und ein sprachliches Produkt des Geistes, welchem alle Individualität fehlt, ist gar kein Gedicht. „Die naiven Dichter, heißt es [1], rühren uns durch Natur, durch sinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; die sentimentalischen rühren uns durch Ideen." Aber die ächte Poesie führt uns auch ihre höchsten Ideale in konkreter, lebendiger Gestalt vor die Seele. In jener Stelle ist offenbar Form und Inhalt mit einander verwechselt. Dem Inhalte nach mag die alte Dichtkunst mehr real, die neue mehr ideal sein, die Darstellung ist hier wie dort sinnlich wahr und lebendig gegenwärtig. Denn, um es kurz zu sagen, das Ideal selbst ist eine sinnlich dargestellte Idee, die Dichtkunst hat es aber nie mit abstrakten Ideen, sondern immer mit (konkreten) Idealen zu thun. Unser Denker vindicirt dem alten Dichter die Kunst der Begrenzung, und dem neuen die Kunst des Unendlichen, und unterscheidet demgemäß eine absolute Darstellung, d. h. eine solche, welche ihren Gegenstand mit allen seinen Grenzen darstellt, von einer Darstellung des Absoluten [2]. Dagegen ist aber zu erinnern, daß der moderne Dichter das Unendliche oder Absolute nur dadurch darstellt, daß er es ebenfalls nach allen Seiten begrenzt. Die Form ist in dieser Beziehung ganz gleich, nur der Gegenstand ist verschieden. An einer andern Stelle wird die Verwandlung des Realen in das Absolute eine poetische Operation genannt; gewiß mit Unrecht. Denn schon ein sittlich gestimmtes Gemüth, ein erhabener Geist, welcher vielleicht nichts weniger, als poetisch ist, besitzt die Fähigkeit, diese Metamorphose hervorzubringen. Wenn der Dichter sich zur Idee erhoben hat, fängt sein eigenthümliches,

[1] Schiller's Werke in Einem Bd., S. 1238. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 237).

[2] Ebendaselbst S. 1249. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 237).

sein poetisches Geschäft, die Darstellung dieser Idee erst an. Nimmermehr besteht daher in der Reduktion des Beschränkten auf ein Unendliches die eigentliche poetische Behandlung [1], sondern sie besteht, gerade umgekehrt, in der Begrenzung desselben, in der Reduktion des Unendlichen auf ein Bild, eine Anschauung. Diese Anschauung darf aber nicht auf das Aeußerliche, das Körperliche beschränkt werden, denn mit diesem hat es die Dichtkunst, besonders die alte, welche nie Naturschilderung ist, gar nicht zu thun. Sondern unter der sinnlichen, anschaulichen Darstellung der Poesie ist nur ein Vorführen des geistigen Menschenlebens, des eigentlichen und einzigen Objektes aller Dichtkunst, vor den innern Sinn zu verstehen. Mit Unrecht schreibt daher Schiller dieser Anschauung eine körperliche Natur zu, und setzt ihr die geistige Anschauung entgegen, welche dem modernen Dichter eigenthümlich sei [2]. Die Ansicht aber, als ob ein Gedicht „den Begriff, den es bearbeite, rein und vollständig entweder bis zur Individualität herab oder bis zur Idee hinaufzuführen habe“ — ist ganz falsch. Die Idee wird gar nicht anders vorgestellt, denn entweder als Begriff durch den Verstand oder als Anschauung durch die Einbildungskraft, also durch den Philosophen oder durch den Künstler. Darin zeigt sich die Kraft des poetischen Genius, daß derselbe uns auch das Uebersinnliche in sinnlicher Gestalt vorzuführen im Stande ist. Das Feld der poetischen Idealität liegt daher nicht, wie Schiller es voraussetzt, außerhalb, sondern es liegt innerhalb der Individualität, und wer uns als Dichter durch Ideen und hohe Geistigkeit gefallen will, muß uns (der Form nach) zugleich durch Natur, Individualität und lebendige Sinnlichkeit rühren. In allen diesen und ähnlichen Stellen, die wir hier bestreiten, vergleicht Schiller irrthümlich immer den poetischen Gehalt der neuern mit der poetischen Form der alten Dichter. Wenn aber die antike Dichtkunst gar keine Ideen zum Inhalt hätte, wäre sie eben so leer, als die moderne Dichtkunst formlos sein würde, wenn ihr die anschauliche

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1242. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 252).
[2] Ebendas. S. 1243. 1. u. (Oktavausg. B. 12, S. 256 f.).

Gestaltung abginge, indem kein Geisteswerk durch eine begriffsmäßige Behandlung zu einem Kunstwerk wird. Daher sind auch die vielen Dichter, die Schiller zu Zeugen seiner Theorie aufruft, von Klopstock bis zu Denis hinab durch alle Mittelstufen hindurch, keine glaubwürdigen Gewährsmänner, weil denselben allen mehr oder weniger das fehlt, was eigentlich den Dichter erst ausmacht, nämlich die Darstellung. Alle diese sentimentalischen Dichter möchten den Richterspruch der strengen Kritik nicht aushalten. Schiller scheint dieses selbst gefühlt zu haben; wie hätte er sonst dem Ausspruche, daß Haller, Kleist und Klopstock ungeachtet ihres Mangels an lebendiger Gestalt dennoch im Einzelnen uns durch naive Schönheit zu rühren wüßten, die Bemerkung beifügen können: ohne das würden sie überhaupt keine Dichter sein[1]. Also ohne die naive Schönheit, d. h. die Individualisirung des poetischen Stoffes, gibt es keinen Dichter!

Unser Aesthetiker sagt[2]: zwischen der Individualität und der Idealität müsse man ein= für allemal eine Wahl treffen; denn beiden Forderungen zugleich Genüge leisten zu wollen, sei, so lange man nicht am Ziele der Vollkommenheit stehe, der sicherste Weg, beide zu verfehlen. Eine solche Vereinigung findet sich aber unläugbar bei Goethe und Shakespeare. Von jenem behauptet Schiller selbst[3], daß er im Werther, im Faust, in dem Tasso und selbst im Wilhelm Meister einen sentimentalischen Stoff naiv behandelt habe. Shakespeare aber wird von ihm den naiven Dichtern beigezählt; gewiß auf eine einseitige Weise! Denn Shakespeare sowohl, als Goethe sind der Form nach naive, dem Inhalte nach großentheils sentimentalische Dichter. Zwar mag ihr idealer Gehalt nicht immer mit unsern Ideen übereinstimmen und nicht der höchste und reinste sein; aber auch in der Ideenwelt gibt es verschiedene Gebiete und viele Abstufungen.

Wenn daher Schiller von einer sentimentalischen Behandlung spricht, so müssen wir diese Weise als eigene Kunstform

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1243. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 255).
[2] Ebendaselbst S. 1249. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 284).
[3] Ebendaselbst S. 1245 (Oktavausg. B. 12, S. 265 f.)

verwerfen. Der Mangel der ächt poetischen Form läßt sich nicht durch Geist, Ideenfälle, Gemüthstiefe und Seelenadel, welche Vorzüge alle dem Inhalt zukommen, nachholen; und die objektive Lebendigkeit, welche aus einem ganz individuell gezeichneten Gegenstande hervorgeht, kann nicht durch die subjektive Lebendigkeit des Gefühls, welches der Dichter aus den Kräften seiner sittlichen Natur in sein Werk fließen läßt, vertreten werden. Durch alle poetische und prosaische Darstellungen Schiller's geht stärker oder schwächer ein solcher sittlich-rhetorischer Zug, welcher zwar lebhaft unser Herz ergreift, aber unserer Einbildung keine feste Gestalten vorführt.

Bezeichnend für die Schiller'sche Grundunterscheidung ist die von ihm angegebene Art und Weise, wie der eine und wie der andere Dichter bei der Ausübung seiner Kunst verfahre. Der sentimentalische Dichter reflektire über den Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machen, und nur auf diese Reflexion sei die Rührung gegründet, in die er selbst versetzt werde und uns versetze; er beziehe den Gegenstand auf eine Idee und nur auf dieser Beziehung beruhe seine dichterische Kraft. Der naive Dichter dagegen folge bloß (?) der einfachen Natur und unwillkührlicher Empfindung und beschränke sich bloß (?) auf Nachahmung der Wirklichkeit [1]. Die sentimentalische Dichtung sei die Geburt der Abgezogenheit und Stille, die naive das Kind des Lebens. — Aber gesetzt, es wäre vollkommen richtig, daß das naive Genie ganz von der Erfahrung abhängig sei, das sentimentalische dagegen dieselbe nicht kenne, so sieht man leicht ein, wie ein aus der bloßen Reflexion entsprungenes, nur aus dem Innern hervorgenommenes Gedicht nothwendig mehr ein allgemeiner Umriß, ein regelrechtes Schema, als eine lebendige, individuelle Gestalt, als ein in allen seinen Theilen für die Einbildungskraft bestimmtes und begrenztes Bild sein könne. Und es ist auch ersichtlich, daß eine solche unbestimmte Zeichnung bei aller Fülle und Herrlichkeit des Inhalts und bei der trefflichsten logischen und sprachlichen Gestaltung doch nie einen vollkommen harmonischen, sondern einen immer „etwas ernsten

[1] Schiller's Werke in E. B.. S. 1239. 1. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 238).

und anspannenden" Eindruck hervorbringt, wie sie mehr einen „lebendigen Trieb anregt, die Harmonie in uns zu erzeugen" — das heißt, wie sie (so setzen wir erklärend hinzu) mehr sittlich, als ästhetisch wirkt! Denn für eine wahrhaft ästhetische Stimmung können wir einzig und allein die halten, welche Schiller bloß der naiven Dichtung zuschreibt. „Bei dem Genusse derselben", sagt er sehr schön, „fühlen wir alle Kräfte unserer Menschheit thätig, wir bedürfen nichts, wir sind ein Ganzes in uns selbst; ohne etwas in unserm Gefühle zu unterscheiden, freuen wir uns zugleich unserer geistigen Thätigkeit und unseres sinnlichen Lebens." Dieß gilt aber von jeder ächten Dichtung! Bei aller Verschiedenartigkeit des Gefühls (welche wir schon oben gegen Schiller in Schutz genommen haben) ist der Gesammteindruck jeder wahren Dichtung immer beruhigend, immer heiter und rein, immer vollkommen befriedigend. Ein Gedicht, welches uns, wie es die sentimentalische Dichtung überhaupt thun soll, für das wirkliche Leben immer einigermaßen verstimmt, scheint keine rein ästhetische, sondern eine vorherrschend sittliche Wirkung auf uns zu machen.

Wir haben also Gründe genug, um die Schiller'schen Unterscheidungsmerkmale größtentheils nicht gelten zu lassen: die Unterscheidung selbst bleibt unangefochten. Nach unsern vielen Ausstellungen aber können wir uns nicht enthalten, noch einmal auf das Lob des so strenge beurtheilten Aufsatzes zurückzukommen. Hat doch der nur ein Recht zu loben, welcher trifftig zu tadeln versteht, so wie nur das des Tadels werth ist, was gelobt werden kann. Die Schrift ist die Frucht einer tiefen, wahren Anschauung, und für die gerügten Fehlgriffe werden wir durch die Richtigkeit der Hauptsache und durch eine Fülle feiner Bemerkungen und trefflicher Ansichten reichlich entschädigt. Ich kenne Niemanden, welcher den Unterschied der alten und neuen Dichtkunst so tief verfolgt, und den Geist beider so lebendig erfaßt hätte. Die Anschauung und das Gefühl, die dem ganzen Aufsatz zu Grunde liegen, sind ewig wahr, und man kann dem Verfasser meistens nur Mängel des Ausspruches der Wahrheit nachweisen, und selbst diese Mängel erscheinen wieder als nothwendig, wenn man ihren

Zusammenhang mit Schiller's System und Persönlichkeit erkannt hat. Wenn uns die Tiefe und Fülle seiner Anschauungen entzücken, so müssen wir die Folgerichtigkeit seiner gründlichen Forschungen selbst da noch achten, wo er die Offenbarungen seines Genius nicht ganz richtig auslegt. Wenn, wie in der vorliegenden Untersuchung, die Grundüberzeugung richtig und lebendig ist, so bricht die Wahrheit überall durch. Um alles Andere zu übergehen, erinnern wir nur noch an die kurzen Charakteristiken einzelner Dichter, besonders des Homer, des Shakespeare, Klopstock, Rousseau, Voltaire und anderer. In solchen Zeichnungen besonders offenbaren sich Schiller's großartige Ansichten, seine tiefen Blicke, sein zarter Sinn und sein helles Urtheil auf eine leuchtende Weise [1].

[1] Daß Schiller übrigens die Untersuchung in ihrem Hauptpunkte nicht für geschlossen ansah, erklärte er auch durch folgende höchst merkwürdige Anmerkung in dem 12. Stücke der Horen vom Jahre 1795, S. 7. u. f., welche später unterdrückt wurde: „Individualität mit einem Worte ist der Charakter des Alten, und Idealität die Stärke des Modernen. Es ist also natürlich, daß in allem, was zur unmittelbaren sinnlichen Anschauung gelangen und als Individuum wirken muß, der erste über den zweiten den Sieg davon tragen wird. Eben so natürlich ist es auf der andern Seite, daß da, wo es auf geistige Anschauungen ankommt und die Sinnenwelt überschritten werden soll und darf, der erste nothwendig durch die Materie leiden, und eben, weil er sich streng an diese bindet, hinter dem andern, der sich davon freispricht, wird zurückbleiben müssen."

„Nun entsteht natürlicher Weise die Frage (die wichtigste, die überhaupt in einer Philosophie der Kunst kann aufgeworfen werden), ob und in wie fern in demselben Kunstwerke Individualität und Idealität zu vereinigen sei — ob sich also (welches auf eins hinausläuft) eine Koalition des alten Dichtercharakters mit dem modernen gedenken lasse, welche, wenn sie wirklich stattfände, als der höchste Gipfel aller Kunst zu betrachten sein würde. Sachverständige behaupten, daß dieses in Rücksicht auf bildende Kunst, von den Antiken gewissermaßen geleistet sei, indem hier wirklich das Individuum ideal sei und das Ideal in einem Individuum erscheine. So viel ist indessen gewiß, daß in der Poesie dieser Gipfel noch keineswegs erreicht ist; denn hier fehlt noch sehr viel daran, daß das vollkommenste Werk der Form nach es auch dem Inhalte nach sei, daß es nicht bloß ein wahres und schönes Ganze, sondern auch das möglichst reichste Ganze sei. Es sei dieses aber nun erreichbar und erreicht oder nicht, so ist es wenigstens die Aufgabe auch in der Dichtkunst, das Ideale zu individualisiren und das Individuelle zu idealisiren. Der moderne Dichter muß sich diese Aufgabe machen, wenn er sich überall nur ein höchstes und letztes Ziel seines Strebens gedenken soll. Denn

Schiller's und Humboldt's Briefwechsel gibt uns über die Schrift, welche wir nun dargelegt und beurtheilt haben, einige weitere Nachrichten und Erörterungen, welche wir hier noch zusammenstellen wollen, um unser Gemälde zu ergänzen und zu vollenden.

Die frühern Aufsätze unseres Kunstphilosophen, namentlich seine ästhetischen Briefe, hatten wegen ihrer streng wissenschaftlichen Form nicht den erwünschten Eingang gefunden. Auch zum Theil deßwegen entschloß er sich, diese Schrift mit mehr Gefälligkeit und Ausführlichkeit zu behandeln. Den zweiten Theil des Aufsatzes über die sentimentalischen Dichter nennt Schiller hier [1] den Pendant zu dem Aufsatze über das Naive. Den Beschluß dieses zweiten Theiles aber auszuarbeiten, fing, wie er sich beklagt, ihn an, zu entleiden [2]. „Ich verliere", sagt er hierbei, „immer gegen das Ende die Geduld, wenn ich unterbrochen und von einer äußern Notwendigkeit gescheucht (wie hier für die Horen) habe arbeiten müssen." Eine Bemerkung, die wir schon früher in Bezug auf den letzten Theil der ästhetischen Briefe zu machen hatten. — An einer andern Stelle gereut es ihn nicht, wie er versichert, auch in den ersten Aufsatz über das Naive mehr Beispiele eingestreut zu haben; er habe damals die Länge und Ausführlichkeit des zweiten Theiles noch nicht abgesehen. Diese Arbeit, sagt er dann [3], ist mir viel näher liegend, als manche andere; sie scheint mir in einem höhern Grade mein zu sein, sowohl des Gedankens wegen, als wegen ihrer Anwendung auf mich selbst. Endlich deutet er auch an [4], daß das,

da er einerseits durch das Ideenvermögen über die Wirklichkeit hinausgetrieben, andererseits aber durch den Darstellungstrieb beständig wieder zu derselben zurückgenöthigt wird, so geräth er in Zwiespalt mit sich selbst, der nicht anders, als dadurch, daß er eine Darstellbarkeit des Ideals regulativ annimmt, beizulegen ist." — Man braucht aus diesen Worten nur wenige Folgerungen zu ziehen, um alles das, was wir oben gegen die angebliche sentimentalische Behandlung und für die Nothwendigkeit einer individuellen Gestaltung des poetischen Stoffes gesagt haben, bestätigt zu finden.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 291.

[2] Ebendaselbst S. 360.

[3] Ebendaselbst S. 374.

[4] Ebendaselbst S. 411.

was er gegen das Ende seines Aufsatzes über den Realismus und Idealismus vorträgt, ebenfalls in Beziehung auf ihn selbst stehe. „Da ich ein Idealist bin, so mußte ich mich sehr objektiv machen, um ein entscheidendes Urtheil in dieser Sache zu haben; aber ich bin überzeugt, daß mir in diesem Punkte keine Menschlichkeit begegnet ist. Goethe, ein ganz verhärteter Realist, hat mir folgen können, und mich auch gefaßt." Und an einer andern Stelle[1] erklärt er, er habe durch diesen letzten Theil der Abhandlung auch auf Andere wirken und gewissen Leuten zeigen wollen, daß er sich, wenn es darauf ankomme, auch aus seiner eigenen Species heraus in einen höhern Standpunkt versetzen könne. „Es lag mir daran", sagt er, „diesen Leuten zu zeigen, daß, wenn ihre Art mir auch untersagt, sie doch nicht fremd für mich ist, und daß ich einen nothwendigen und unwillkührlichen Effekt meiner Natur, durch die Reflexion, die ich darüber angestellt, gewissermaßen in meine Wahl verwandelt habe. Und zwar ist dieses ein Vortheil, den nur der Idealist hat, denn der Realist kann gegen den Idealisten niemals gerecht sein, weil er ihn niemals begreifen kann." — Schiller ist auch in seinem Urtheil über den Realisten so billig, daß er beinahe ungerecht gegen sich selber wird. Unter den „gewissen Leuten" ist Goethe gemeint.

Alle diese Aeußerungen bestätigen unsere oben gegebene Charakteristik der Abhandlung, und wir würden sie kaum referirt haben, wenn sie uns nicht auf eine Vertheidigung führten, welche Schiller für einen der wichtigsten Punkte der Abhandlung übernahm. Humboldt nämlich macht bei aller Anerkennung des Werthes des Aufsatzes dennoch Einen Einwurf; er behauptet nämlich gegen die Schiller'sche Theorie, daß die naiven Dichter schon immer (dem Inhalte nach) in ziemlich hohem Grade sentimentalisch, und daß die sentimentalischen immer in gewissem Sinne (der Form nach) auch naiv seien. Auch Homer z. B. stelle ein Unendliches, ein Ideales dar; und der sentimentalische Dichter sei in so fern naiv, als er seine Idee individualisiren müsse.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 412.

Es ist dieß dieselbe Einwendung, die auch wir oben vorbrachten: Beide Dichtungen sind hiernach objektiv betrachtet nicht der Art, sondern nur dem Grade und der Zeit nach unterschieden. Die eine ist die frühere, die andere die spätere; die eine ist eine untere Stufe, die andere der Gipfel.

Und was wendet Schiller dagegen ein? Er meint, sein Freund lege den Gattungsbegriff der Poesie, der alle[illegible]gs Individualität und Idealität vereinigt fordere, zu sehr schon in die Arten. Er (Schiller) dagegen habe gerade den Artcharakter strenge unterscheiden wollen; die naive Poesie habe einen begrenztern Gehalt, die sentimentalische eine weniger vollkommene Form; eine sentimentalische aber, die sich auch in der Form vollendet habe, sei nicht mehr eine sentimentalische, sondern eine idealische Dichtung. Freilich seien schon die alten Bildsäulen ideal, aber sinnlich ideal, was er sehr von dem absoluten Ideal unterscheide, wornach der sentimentalische Dichter strebe; auch seien die plastischen Ideale mehr formal, als material, die sentimentalische Dichtung dagegen sei dem Gehalt nach ideal, unendlich. Daher könne die bildende Kunst nicht zum Einwand gegen die Behauptung gebraucht werden, daß die alte Kunst dem Inhalte nach nicht ideal sei.

Aber Schiller vertheidigt hier eine unhaltbare Sache mit unzulänglichen Waffen. Wenn die alte Poesie nur weniger Gehalt, die neue nur eine weniger vollendete Form hat, so ist hiermit schon das Bekenntniß abgelegt, daß beide Dichtungen nicht als zwei einander ausschließende Arten neben einander stehen, sondern daß zwischen beiden nur eine Gradverschiedenheit stattfindet. Wo nur von einem Mehr und Weniger die Rede ist, da ist gar keine strenge Unterscheidung möglich. Dieses hat auch der Verfasser wohl gefühlt, als er die Abhandlung selbst schrieb, denn deßwegen nennt er in derselben die alte und neue Poesie nie Dichtungsarten, sondern nur Dichtungen, d. h. verschiedene Weisen der Dichtung. So wenig als der antiken Poesie kann daher den Werken der plastischen Kunst der Alten eine hohe Idealität des Gehalts abgesprochen werden. Was wäre auch ein bloß sinnliches Ideal? eine bloße ideale Form ohne allen entsprechenden Gehalt? Könnte Schiller nach seiner eigenen Theorie einen

solchen Gegenstand wirklich schön oder erhaben nennen? Eine bloß sinnliche Form hätte nur den Schein der Schönheit. Wie nur das schön ist, was erscheint (eine Form hat), so kann nur die Idee, die Seele, der Geist, das Unendliche oder ein Analogon hiervon die Erscheinung schön und erhaben machen. Hat also jede wahre Dichtung einen idealen Gehalt, so bleibt nur die Frage übrig: Wie groß und wie beschaffen ist dieser Ideengehalt sowohl bei der alten, als bei der neuen Dichtkunst? —

Die Behauptung aber, daß wenn die neuere Poesie auch der Form nach vollendet wäre, wie sie es dem Inhalte nach ist, sie nicht mehr den Namen der sentimentalischen, sondern der idealischen Dichtkunst führen würde, beruht auf einer Spitzfindigkeit. Denn durchaus vollendet ist kein Werk des Dichtergenies [1]; eine idealische Dichtung ist eine bloße regulative Norm für das poetische Genie, aber nichts Wirkliches. Wenn wir von einem vollendeten Kunstwerk sprechen, so brauchen wir diesen Ausdruck nicht in seiner ganzen Strenge. Aber diese relative Vollendung eines Gedichts beruht nach Schiller's eigener, oft wiederholter Lehre nicht im Gehalt, sondern in der Form. Wie konnte er sich so untreu werden, von einer Dichtkunst zu reden, die bloß durch die Tiefe und die Fülle ihres Gehalts, bei allen Mängeln ihrer Form, der Trefflichkeit der alten Poesie das Gegenwicht halten sollte?

Nach seiner eigenen Theorie konnte, strenge genommen, bei Produkten einer solchen Dichtung, von Schönheit gar nicht die Rede mehr sein.

Von dieser künstlerischen Form spricht Schiller an so vielen Orten, daß es sich wohl der Mühe lohnt, zu fragen, was darunter zu verstehen sei. „Der letzte Grund", sagt er [2], „auf den sich alle Regeln für eine bestimmte Dichtungsart beziehen, heißt der Zweck dieser Dichtungsart; die Verbindung der Mittel, wodurch eine Dichtungsart ihren Zweck erreicht,

[1] Dieß sagt auch Humboldt a. a. O. S. 390, und Schiller selbst meinte (1789), ein Produkt aus dem Reiche des Schönen könne kein ganz vollendetes Ganze sein. S. Theil 2, S. 116.

[2] In der Abhandlung über die tragische Kunst, S. 1180. 2. (Oktavausgabe B. 11, S. 562).

heißt ihre Form." — Diese Erklärung ist aber theils zu unbestimmt, theils bezieht sie sich nur auf die Dichtungsarten, nicht auf die Dichtkunst überhaupt; wir müssen daher weiter fragen: Durch welche Mittel erreicht denn nun aber nicht eine besondere Dichtungsart, sondern die Poesie überhaupt ihren Zweck? Wie behandelt das Genie seinen Stoff, um zu seinem Ziel zu gelangen? —

Nennen wir den Zweck der Kunst im Allgemeinen Belebung unserer geistigen Thätigkeiten durch unser Anschauungsvermögen, so zerspaltet sich dieser Zweck selbst in zwei Unterarten, der Weg zu diesem Ziele bleibt aber immer einer und derselbe. Die bloß unterhaltende Kunst nämlich beschränkt sich auf die Anregung unseres inneren Gedanken- und Affektenspieles und das hiermit nothwendig verbundene Vergnügen; die ernstere, höhere Kunst erweckt vorzugsweise unsere idealen und sittlichen Geisteskräfte, und sucht uns spielend und auf eine heitere Weise zu veredeln, zu reinigen und zu erheben. In beiden Fällen aber wird das höhere oder niedrigere Ziel durch das Anschauungsvermögen erreicht, welches letztere entweder Sinnlichkeit oder Einbildungskraft ist, je nachdem es sich auf äußere, gegenwärtige, oder auf abwesende und innere Gegenstände bezieht. Die plastischen Künste und die Musik wirken durch die äußern Sinne, die Dichtkunst wirkt durch die Einbildungskraft. Alle Werke der schönen Kunst aber müssen eine *anschauliche* Gestalt haben.

Bei den Werken der plastischen Kunst ist die Anschaulichkeit schon durch den Stoff geboten und auch die Musik ist von selbst sinnlich; bei der Poesie dagegen ist die Anschaulichkeit erst die Wirkung des Genies, denn das Material der Dichtkunst, die Sprache, besitzt die hier geforderte Anschaulichkeit keineswegs schon durch sich selbst, und es ist auch schwieriger, der Einbildungskraft, als den äusseren Sinnen ein anschauliches Bild vorzuführen. Was sich daher bei allen andern Künsten von selbst ergibt, ist bei der Dichtkunst einzig das Werk des bildenden Genius. Der Dichter soll ein *Bild* menschlicher Handlungen, Leidenschaften, Charaktere und Schicksale durch die Sprache darstellen. Dieß ist sein alleiniges Geschäft; denn alle Naturdichtung, welche Schiller

in der Matthison'schen Recension so hoch stellt, ist dem Poeten nur dann gestattet, wenn er die äußere Natur zum Substrat seiner innern Empfindungen zu machen versteht, um welche letztere es ihm eigentlich bei allen solchen landschaftlichen Gemälden zu thun sein muß [1].

Welches ist nun die der Poesie eigenthümliche Form? Es ist keine andere, als die anschauliche Darstellung des Menschlichen durch die Sprache. Nur was ein anschauliches Bild für die Einbildungskraft ist, kann ein Gedicht genannt werden. Dieß ist die eigenthümliche und wesentliche Gestalt jedes poetischen Kunstproduktes, und heißt deßwegen die ästhetische Form. Von dieser ist die logische Form oder die Verstandesform, welche manche Kritiker allein kennen, gänzlich zu unterscheiden. Da nämlich die logischen Gesetze ganz allgemein sind, so ist ihnen mehr oder weniger auch jedes Kunstprodukt unterworfen. Mehr oder weniger: denn die logische Form wird von der ästhetischen nothwendiger Weise vielfach beschränkt und motivirt werden, so daß manches Gedicht, welches von logischer Seite sehr mangelhaft und oft fehlerhaft ist, doch durch seine ästhetische Form höchst bedeutsam sein kann. Das Aesthetische und Logische sind sich nämlich entgegengesetzt, wie das Intuitive und Discursive, oder wie Anschauen und Denken; und wenn daher die logische Form die ästhetische beeinträchtigen würde oder wenn die Gattung eines Gedichts oder die Beschaffenheit einer Stelle es erfordert, daß die Einbildungskraft überwiege oder allein herrsche, so müssen die Ansprüche der Verstandesform herabgesetzt oder aufgegeben werden. Wo dieses unnöthiger Weise, aus bloßer Laune des Dichters geschieht, wird das Gedicht nur fehlerhaft; wo aber die anschauliche Form mangelt, kann von gar keinem Kunstwerk mehr die Rede sein. Durch die logische Form wird ein poetisches Kunstwerk regelmäßig, zusammenhängend, wohlgeordnet, in einander greifend, gut angelegt, einheitlich; durch die ästhetische Form ist es lebendig, mannigfaltig, reich, sinnlich, leicht, frei, anmuthig — kurz, schön und erhaben. Die logische Form läßt sich leicht in bestimmten Begriffen angeben,

[1] Siehe Theil 2, S. 301 f.

die ästhetische Form eines Werkes wird leichter aufgefaßt und gefühlt, als ausdrücklich nachgewiesen. Daher muß sich die Kritik häufig mit Andeutungen begnügen und die ächte Beurtheilung eines Kunstwerkes ist ein zweites Kunstwerk. Sie zieht nämlich ein größeres Gemälde in ein kürzeres zusammen und erhebt höchstens ein individuelles Bild zu einem mehr allgemeinen, wogegen die rohe Kritik von nichts, als von dem Inhalte und der logischen Form eines Kunstwerkes zu reden weiß. Der einseitige Geschmack schätzt an einem Kunstwerk allein oder vorzüglich seine Verstandesform; das wahrhaft gebildete Urtheil richtet zuoberst immer nach der ästhetischen Gestaltung.

Wir haben eben das Einheitliche und Zusammenhängende eines Kunstwerkes der logischen Form zugeschrieben; denn die durchgängige Verknüpfung des gleichartigen Mannigfaltigen zu einer Einheit ist unstreitig ein Werk des ordnenden, auswählenden Verstandes, nicht des darstellenden Genies. Es ist aber wohl zu beachten, daß ein jedes Gedicht schon durch seine ästhetische Form ein Ganzes, eine Einheit nicht für den Verstand, sondern für die Einbildungskraft ist, so daß die ästhetische Gestaltung die oft verabsäumte logische Form aus sich selbst zu ersetzen im Stande ist. Eine nur anschauliche Einheit tritt hierdurch an die Stelle einer Einheit des Begriffs. Diesen wichtigen Unterschied erkennen in der Anwendung auch Schiller und von Humboldt an. Jener sagt nämlich von den dramatischen Poesien Klopstock's[1]: „Für den Verstand ist alles trefflich bestimmt und begrenzt (ich will nur an seinen Judas, seinen Pilatus, seinen Philo, seinen Salomo, im Trauerspiel dieses Namens, erinnern), aber es ist viel zu formlos für die Einbildungskraft." Schiller unterscheidet also offenbar die wohlüberdachte Anordnung des Verstandes von der intuitiven Einheit, welche frei und von selbst aus der Kraft des darstellenden Genies hervorgeht und schon mit jedem ästhetischen Bilde gegeben ist. Noch bestimmter unterscheidet von Humboldt diese Einheit der Phantasie, die er den Griechen, von der Einheit des Gedankens, welche er den

[1] Schiller's Werke in E. Bd., S. 1244. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 261).

Neuern zuschreibt [1]: „Bei den Griechen war es Einheit des Bildes und der Natur, bei uns des Gedankens. Sie rechneten zum Ganzen, was die Natur gewöhnlich an einander reiht, was die Phantasie auf einmal bequem umfaßt. Wir scheiden ab, was mit dem Hauptbegriff nicht streng zusammenhängt." Die Anwendung dieses Unterschieds ist wohl nicht durchzuführen, denn die griechischen Meisterwerke vereinigen beiderlei Einheiten mit einander in sich; die Unterscheidung selbst aber ist die unsrige.

Um unsere Darstellung zu erschöpfen, fügen wir der zwiefachen Form, von der wir bisher redeten, noch eine dritte bei. Da sich nämlich die Dichtkunst nicht unmittelbar, sondern durch das Medium des Ohres an die Einbildungskraft wendet, die Töne aber, die das Ohr vernimmt, mit dem zu erweckenden Spiele unserer Affekten und Vorstellungen in sehr naher Verbindung stehen, so muß der Dichter auch den Sprachstoff seinem Zwecke gemäß gestalten, wie er dem durch die Sprache darzustellenden Gegenstand eine Form gibt. Wir nennen jene äußere Gestaltung des Sprachstoffes überhaupt die phonetische Form einer Dichtung, und stellen dieser die innere Form des Gegenstandes selbst an die Seite, welche wir in die ästhetische und logische Form getheilt haben. Die phonetische Form ist einleitend und vorbereitend, die logische ist abrundend und vollendend, die ästhetische allein ist entscheidend.

Wollten wir nach diesen Bestimmungen ein Urtheil über die Form der Dichtung verschiedener Völker oder einzelner Schriftsteller versuchen, so könnten wir uns im Allgemeinen deutlich und bestimmt genug erklären. Bei den Griechen finden wir eine sich in jeglicher Beziehung der Vollendung nähernde Form: ihre Meisterwerke vereinigen einen wundervollen Rhythmus der Sprache, klare Ruhe und maßhaltende Besonnenheit des Verstandes und sinnliche Kraft der Darstellung mit einander. Bei den Römern überwiegt die kunstvolle Verstandesform die ächtpoetische Gestaltung, und die altfranzösische Schule ist ganz Regel. In Shakespeare's Wunderwelt vergißt man es gerne, daß sie nicht nach

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 269.

Verstandesbegriffen erschaffen ist; Goethe aber steht in jeder Beziehung den Griechen so nahe, als ein moderner Dichter ihnen stehen kann.

Schon der einzige Goethe, welcher beide Vorzüge, die Schiller zu Unterscheidungsmerkmalen beider Gattungen macht, mit einander in sich vereinigt, hätte Schiller davon abbringen müssen, den sentimentalischen Dichtern die vollendete ästhetische Form abzusprechen. Es kommt aber noch dazu, daß die Meister der modernen Poesie das geistige Menschenleben weit individueller ausgeprägt darstellen, als selbst die alten Griechen, daß also gerade in der poetischen Form die Werke unserer größten Dichter einen entschiedenen Vorzug vor denen des Alterthums haben. Die neuere Charakteristik der verborgensten geistigen Zustände und Thätigkeiten, diese Manifestation der ganzen Seelenwelt, wiegt schon durch ihre ganz individuelle, seelenvolle, lebendige Form, auch von ihrem reichern und tiefern Gehalt ganz abgesehen, die sich mehr an den Aeußerungen des Menschenlebens und in allgemeinen Umrissen der Darstellung haltende antike Dichtung auf, und gegen diesen Vorzug wird man die verständige Haltung und die ruhige, klare Besonnenheit, die man dieser letztern in höherm Grade zuschreiben möchte, nicht in Betracht ziehen. Das was schon der richtig disciplinirte Verstand ausrichten kann, gilt nichts oder wenig gegen das Werk des mit einer tiefern Weltansicht verbundenen poetischen Genies. —

Wenn wir oben die ästhetische Schrift über naive und sentimentalische Dichtung die letzte von Schiller geschriebene genannt haben, so betrachteten wir die Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst (die zuerst im Jahre 1802 in dem vierten Theile der Sammlung kleiner prosaischer Schriften des Verfassers erschienen) nur als eine Beilage jener größern Abhandlung. Auch hier hat es der Dichter mit der poetischen Darstellung zu thun und führt weiter aus, was er dort nur angedeutet hatte.

Das Naive, hatte er in jener Theorie der Poesie gelehrt, könne sich zum Gemeinen, das Sentimentalische zum Ueberspannten verirren; und dem hatte er beigefügt, daß nur eine

überspannte Darstellung, nicht aber die Darstellung überspannter menschlicher Zustände und Aeußerungen, denen immer Wahrheit und Natur zu Grunde liege, in der Poesie zu verwerfen sei.

Hieran knüpfen sich diese Bemerkungen über den poetischen Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen. Denn es ist billig auch von diesem Gegenstande zu sprechen, der in der genannten Untersuchung seine Erledigung nicht gefunden hatte [1], da doch dessen Korrelat, das Ueberspannte, hinlänglich erörtert worden war.

Gemein heißt Schiller alles, was nicht zum Geiste spricht und kein anderes, als ein sinnliches Interesse hat; es ist dem Edeln entgegengesetzt. Das Niedrige zeigt dagegen auch etwas Positives, nämlich Rohheit des Gefühls, schlechte Sitten und verächtliche Gesinnungen an; das Niedrige steht also dem Edeln und Anständigen zugleich entgegen [2]. Nun erörtert Schiller das Gemeine und Niedrige sowohl des Stoffes, als der Behandlung, er weiß aber an diese alte Unterscheidung neue Bemerkungen, Ausführungen und treffende Belege zu knüpfen, so daß auch diese ästhetische Skizze ihr Interessantes hat. Die gemeine und niedrige Behandlung wird natürlich eben so gut, wie in der Abhandlung über die naive und sentimentalische Dichtung die überspannte Behandlung, verworfen, und es bleiben der Kunst nur die gemeinen und niedrigen Stoffe. Diese sind in der Kunst erlaubt, wenn Lachen erregt werden soll, wobei man sich nur zu hüten hat, keinen Unwillen oder Ekel hervorzubringen und die Wahrheit nicht zu beleidigen. Letzteres darf nur in der Farce geschehen, wo der von aller Treue der Schilderung dispensirte

[1] Nur über Eine Art des Gemeinen und Niedrigen, über die naive und über die absichtliche Darstellung der geschlechtlichen Naturverhältnisse, verbreitet sich Schiller in diesem Systeme der Dichtkunst S. 1246 (Oktavausg. B. 12, S. 269), aber in einer andern Verbindung. Man vergleiche aber das hier Gesagte mit dem kleinen Aufsatze, den wir im Texte darlegen.

[2] Auf ähnliche Weise stellt Schiller in der Abhandlung über das Pathetische S. 1162. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 478) und in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen S. 1213. 1. Anmerkung (Oktavausg. B. 12, S. 117) diese Begriffe fest.

Dichter gleichsam ein Privilegium hat, uns zu belügen. Aber auch im Ernsthaften und Tragischen darf das Niedrige gebraucht werden, wenn es in das Furchtbare übergeht, wenn z. B. der Dieb zugleich ein Mörder wird. Es wird ein Niedriges der Gesinnung und ein Niedriges der Handlung und des Zustandes von einander unterschieden und festgesetzt, daß nur die erstere Gattung der Kunst unwürdig sein könne; doch wird hierbei nachgewiesen, daß bisweilen dem Dichter erlaubt sei, was dem plastischen Künstler nicht gestattet wäre.

Ohne diesen durch ihre Klarheit und lichtvolle Darstellung sich empfehlenden Ideen etwas beizufügen, bemerken wir nur noch, daß auch in diesem kleinen Aufsatze der Verfasser auf den vielbesprochenen Unterschied zwischen der ästhetischen und moralischen Schätzung zurückkommt. Das ästhetische Urtheil, welches von der Phantasie abhänge, werde nicht allein durch den Gegenstand, sondern zugleich durch viele Nebenvorstellungen bestimmt, während sich das von allem Zufälligen abstrahirende moralische Urtheil rein an die Sache halte. Zweitens werde bei der ästhetischen Beurtheilung auf die Kraft, bei der moralischen Schätzung auf die Gesetzmäßigkeit gesehen [1]. Drittens endlich werde das ästhetische auch durch die Folgen einer Handlung motivirt, von denen das moralische natürlich ganz absehe. Dieser dritte Punkt ist aber eigentlich unter dem ersten Artikel enthalten; denn die Folgen bieten sich uns als Nebenvorstellungen der Handlung dar, von welcher, als ihrem Grunde, die ästhetische Betrachtung ausgeht.

Um aber keinen der prosaischen Aufsätze, die in Schiller's Werke aufgenommen sind, zurückzulassen, wollen wir hier noch als Anhang mit einigen Worten des Berichtes über den Gartenkalender vom Jahr 1795 und der Vorrede zum ersten Theile der merkwürdigen Rechtsfälle nach Pitaval gedenken. Es sind zwei Aufsätze, die ganz außerhalb der Reihe seiner andern liegen, aber dennoch sie in manchen Punkten berühren.

[1] Diesen Unterschied hatte Schiller schon vor zehn Jahren in seiner ersten ästhetischen Abhandlung: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen, geltend gemacht, S. 1173. (Oktavausgabe B. 11, S. 526).

Die Empfehlung des bei Cotta erschienenen Gartenkalenders[1] ist der Allgemeinen Literaturzeitung vom Jahr 1795 entlehnt. Diese Anzeige ist deßwegen merkwürdig, weil Schiller hier sich über einen materiellen Gegenstand aussprach, was er später nur noch einmal in dem Aufsatze: An den Herausgeber der Propyläen, in Bezug auf die Malerei wiederholte. Aber in beiden Darstellungen entwickelte er an materiellem Stoffe nur eigenthümliche mitgebrachte Ideen. Wie wir schon in seiner ersten Jugendarbeit über den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen das Bestreben gesehen haben, das Körperliche an das Geistige zu binden, so suchte er jetzt auch diesen fernliegenden Gegenstand durch geistige Begriffe zu umspannen und ihn zu sich heranzuziehen.

In der Abhandlung: Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände, spricht Schiller da, wo er die Bemerkung macht, daß die Kunst gleich weit von mathematischer Regelmäßigkeit und von phantastischer Ungebundenheit entfernt sei, beispielsweise auch von der schönen Gartenkunst. Der ehemalige französische Geschmack in Gärten, sagt er[2], sei beinahe allgemein dem englischen gewichen, aber ohne dadurch dem wahren Geschmack merklich näher zu kommen. „Denn der Charakter der Natur ist eben so wenig bloße Mannigfaltigkeit, als Einförmigkeit. Ihr gesetzter, ruhiger Geist verträgt sich eben so wenig mit diesen schnellen und leichtsinnigen Uebergängen, mit welchen man sie in dem neuen Gartengeschmack von einer Dekoration zur andern hinüber hüpfen läßt. Sie legt, indem sie sich verwandelt, ihre harmonische Einheit nicht ab; in bescheidener Einfalt verbirgt sie ihre Fülle, und auch in der üppigsten Freiheit sehen wir sie das Gesetz der Stätigkeit ehren.“ Und diesen Gedanken fügt er in einer Anmerkung noch folgende Worte bei: „Die Gartenkunst und die dramatische Dichtkunst haben in neuern Zeiten dasselbe Schicksal, und zwar bei denselben Nationen gehabt. Dieselbe Tyrannei der Regel in den französischen Gärten und in den französischen Tragödien; dieselbe bunte und wilde

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1278. (Oktavausg. B. 12, S. 417).
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1186. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 589).

Regellosigkeit in den Parks der Engländer und in ihrem Shakespeare; und so wie der deutsche Geschmack von jeher das Gesetz von den Ausländern empfangen, so mußte er auch in diesem Stücke zwischen jenen beiden Extremen hin- und herschwanken."

Von diesen im Jahr 1793 geschriebenen Worten ist die Nachricht über den Gartenkalender, von welcher wir sprechen, nur eine weitere Ausführung, und wenn dieser Bericht nicht auf Veranlassung des befreundeten Verlegers entstanden ist, so kann man annehmen, daß der Herausgeber des Kalenders durch jene beiläufig ausgesprochene Ansicht Schiller's bewogen wurde, sich mit der Bitte an ihn zu wenden, das in seinem Sinn geschriebene Buch dem Publikum zu empfehlen. Die bisherigen Formen der ästhetischen Gartenkunst, die architektonische Form der französischen Kunstgärten und die poetische Form der englischen Gartenanlagen, werden nebeneinander gestellt, das Einseitige und das Wahre wird aufgezeigt, was diese extremen Weisen enthalten, und endlich wird mit dem geistreichen Herausgeber dieses Kalenders auf den guten Mittelweg hingewiesen, welcher zwischen der Steifigkeit des französischen Gartengeschmacks und der gesetzlosen Freiheit des sogenannten englischen glücklich hindurchführe. Die beiden Abwege, die Grenzen, die Mittel und der Zweck der schönen Gartenkunst werden im Allgemeinen genannt und festgesetzt. Die höchsten und wichtigsten Ideen über diesen Kunstgegenstand sind hierdurch theils bestimmt ausgesprochen, theils für die weitere Ausführung angedeutet. Höchst geistreich und eigenthümlich ist noch die beigefügte Charakterisirung des Eindrucks, welchen die großen Gartenanlagen zu Hohenheim auf den machen, der sich ihnen auf dem Wege von Stuttgart aus nähere und durch das neu erbaute fürstliche Schloß zu ihnen geführt werde. In den Fruchtfeldern, Weinbergen und wirthschaftlichen Gärten zu den Seiten der Landstraße zeige sich dem von Stuttgart ausgehenden Beobachter der erste physische Anfang der Gartenkunst ohne alle Verzierung; dann empfange ihn die französische Gartenkunst mit stolzer Gravität unter den langen und schroffen Pappelwänden, welche die freie Landschaft mit Hohenheim in Verbindung setzen; durchwandere

er nun die prächtigen Gemächer des herzoglichen Schlosses, so bemächtige sich seiner eine fast peinliche Spannung, und das Bedürfniß nach ländlicher Simplicität werde bis zum höchsten Grad getrieben, bis der Reisende endlich, wenn er in die Gartenanlagen getreten sei, wo sich ihm die zerfallenden Trümmer einer römischen Stadt darstellen, zwischen welchen friedliche Kolonisten ihre ländlichen Hütten errichtet haben, sich von dem gewaltsamen Eindruck der Pracht auf sein Gemüth wohlthätig erleichtert fühle und er mit geheimer Freude die Natur über die Kunst triumphiren sehe. Diese Natur in dem Park aber sei nicht mehr die einfache, von welcher der Wanderer ausgegangen, sondern eine mit Geist beseelte und durch Kunst erhöhte Natur, welche den überfeinerten Menschen besser, als die ursprüngliche, zur Empfindung zurückführe, weil sie seinem Zustand näher liege [1].

So sehen wir unsern, Natur und Kunst immer nach ihren ewigen, großen Beziehungen zu dem Menschen betrachtenden Denker auch auf diesem Spaziergange von Stuttgart nach Hohenheim, wie in dem gleichzeitig geschriebenen Gedichte: Der Spaziergang [2], durch die verschiedenen Kulturstände der menschlichen Gesellschaft, durch die ländliche Simplicität, die städtische Regelmäßigkeit, die fürstliche Pracht und den Verfall der menschlichen Herrlichkeit hindurchwandern, bis er auch hier endlich in den Armen, an dem Herzen der Natur sich wiederfindet. Jenes berühmte Gedicht führt bei aller sonstigen Verschiedenheit doch nur die Grundideen weiter aus, die in dieser Charakteristik schon niedergelegt sind. Wenn es zum Beispiel heißt: „Nun aber empfängt den Wanderer die französische Gartenkunst mit stolzer Gravität unter den langen und schroffen Pappelwänden, welche die freie Landschaft mit Hohenheim in Verbindung setzen, und durch ihre kunstmäßige Gestalt schon Erwartung erregen" — so rufen uns diese Worte von selbst die glänzenden Verse ins Gedächtniß:

[1] Viel prosaischer, aber ohne Zweifel wahrer hat Goethe diese Anlagen betrachtet, B. 43. S. 95 ff.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 76 f. (Oktavausg. B. 1. S. 383 ff.).

„Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick? Ein fremder
Geist verbreitet sich schnell über die fremdere Flur!
Spröde sondert sich ab, was kaum noch liebend sich mischte,
Und das Gleiche nur ist's, was an das Gleiche sich reiht.
Stände seh' ich gebildet, der Pappeln stolze Geschlechter
Zieh'n in geordnetem Pomp vornehm und prächtig daher,
Regel wird alles und alles wird Wahl und alles Bedeutung."

Wenn auf diese Weise der scheinbar unbedeutende Aufsatz über den Gartenkalender sich in andere Werke Schiller's verzweigt und in seiner eigenthümlichen Denkweise wurzelt, so reiht sich die schon im Jahr 1792 verfaßte Vorrede zu dem ersten Theile der merkwürdigen Rechtsfälle nach Pitaval, welcher wir noch mit einem Worte gedenken wollen, an die Grundidee im Verbrecher aus verlorner Ehre[1] an, daß in der ganzen Geschichte des Menschen kein Kapitel unterrichtender sei für Herz und Geist, als die Annalen seiner Verirrungen. Durch diesen Gedanken, welcher mit Geist und Kenntniß weiter ausgeführt wird, empfiehlt er dem Leser die Sammlung dieser Kriminalfälle, ohne dabei das Unterhaltende einer solchen Lektüre unberücksichtigt zu lassen. Wie es aber seinem ordnenden Geiste Bedürfniß war, alles zu klassificiren, so weis't er auch diesem Buch in der Vorrede seine Stelle an. Er ordnet dergleichen Schriften hinsichtlich ihres literarischen Werthes mitten zwischen die dem Wahren, Schönen und Guten dienenden Werke und die gewöhnlichen Unterhaltungsbücher, gegen welche letztere er sich kurz, aber stark erklärt. Ein geschworner Feind alles Gemeinen, versäumte er es nicht leicht, immer seine Gesinnung auszusprechen, wo ihm das Gemeine in den Weg trat.

[1] Siehe Theil 2, S. 13 f.

Fünftes Kapitel.

Schiller als philosophischer Schriftsteller und Prosaiker überhaupt.

Wir haben uns jetzt unseres Vorsatzes vollständig entledigt, sämmtliche Abhandlungen Schiller's in ihrer organischen Verknüpfung darzulegen, und dadurch, daß wir dieselben aus seiner Seele konstruirten, zugleich dem Geistesgang ihres Urhebers nachzugehen und seine Weltansicht auseinanderzubreiten.

Indem es nun überflüssig sein möchte, die sich aus unsern Erörterungen von selbst klar hervorstellenden Hauptpunkte seiner Philosophie hier übersichtlich zusammenzufassen, so müssen wir doch, ehe wir ihn weiter auf seiner Lebensbahn begleiten, einige allgemeine Bemerkungen über sein Philosophiren neben einander reihen, wodurch wir uns den Weg zu einer tiefern Charakteristik der Schiller'schen Prosa bahnen werden. Hiermit schließen wir billig alles ab, was wir über seine philosophischen und historischen Schriften zu sagen haben, so daß wir es in Zukunft, was seine literarische Thätigkeit betrifft, nur noch mit Schiller dem Dichter zu thun haben werden.

Fichte urtheilte von unserm Denker: das Einzige, was ihm noch mangle, sei Einheit; diese Einheit sei zwar in seinem Gefühl, aber noch nicht in seinem System; komme er

dahin, und dies hange allein von ihm ab, so sei von keinem andern Kopfe so viel — es sei schlechterdings eine neue Epoche zu erwarten [1]. Er beschränkte jedoch sein spekulatives Interesse auf einen Theil der Philosophie, auf das moralisch Aesthetische, und behandelte auch dieses in keinem Lehrgebäude. Er philosophirte, um im vollen Sinne des Wortes Mensch und Dichter werden zu können. Die Ideen des sittlich Guten und des Schönen waren so hervordringend, daß er nur in deren Gebiet forschte, was wahr sei. Eine von dieser Kalokagathie getrennte Wahrheit hatte für ihn gar kein oder nur ein vorübergehendes Interesse. „Schiller war gar nicht fähig", sagt ein Kritiker nicht ganz mit Unrecht, „ein rein wissenschaftliches Interesse für einen Gegenstand zu fassen." Jener nüchterne Sinn, welcher bei Forschungen nur die Wahrheit sucht und gegen alles Andere gleichgültig ist, gewann bei ihm nie die Oberhand. So ungewöhnlich seine intellektuellen Talente waren, so war doch all sein Denken durch menschliche und poetische Theilnahme vermittelt. Durch Goethe veranlaßt beschäftigte er sich später bisweilen mit den Naturwissenschaften, aber nur seinem Freunde zu Gefallen und in Erholungsstunden. Seine Naturanschauung war nicht wissenschaftlich, sondern wesentlich sittlich-ästhetisch, wie seine Ansicht der Geschichte und des Lebens.

Stellte er aber auch kein System auf, so geht doch wirklich durch alle seine Ansichten eine wundervolle Konsequenz. Es ist die Konsequenz, welche in der Einheit jeder Menschenseele liegt, aber in dem vielbegabten Geiste allein hell und voll hervortritt, und von welcher unmittelbaren und inwohnenden durchgängigen Verbindung jede Folgerichtigkeit eines Systems nur ein immer unvollkommener Abdruck sein kann. Weil Schiller philosophirend immer nur sein edel organisirtes Geistesleben interpretirte, weil er nur seine großartige Weltanschauung erläuterte, und sich immer nur durch sein reines Gefühl und seine innern Erfahrungen führen ließ, so konnte er, wenn er nur bei dieser unmittelbaren Wahrheit des Bewußtseins blieb, beinahe nie in der Sache, sondern höchstens nur in der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 108.

Begründung der Sache irren, und nur wenn sein Scharfsinn weiter von diesem unmittelbaren Thatbestand der Quelle jeglicher Wahrheit abschweifte, kann er uns oft nicht mehr genügen. Die größte Anstrengung, einen einseitigen Gedanken folgerecht durchzuführen, kann uns dann für den zurückgelassenen wahren Gehalt nicht entschädigen. „Je näher die Deutschen sich gewissen philosophischen Schulen hingeben", sagt Goethe bei Eckermann [1], „desto schlechter schreiben sie. Diejenigen Deutschen aber, die als Geschäfts- und Lebemenschen bloß auf's Praktische gehen, schreiben am besten. So ist Schiller's Stil am prächtigsten und wirksamsten, sobald er nicht philosophirt."

Wir haben überall darauf hingewiesen, in welchem organischen Verband seine philosophischen Abhandlungen zu seinem innersten Leben stehen. Alle seine Aufsätze über das Erhabene und die Tragödie gründen sich auf sein Freiheitsprinzip; die Theorie des Schönen suchte er aus seinem zweiten Lebenselement, der Humanität, zu schöpfen; und seine ganze Dichtungsweise führte er auf die Idealität zurück, ganz so, wie diese sich eigenthümlich in ihm gestaltet hatte. Wenn ihm auch die Kenntniß fremder Systeme abging, konnte es ihm an Ideen doch nicht mangeln, er hatte ja eine ganze Welt auszubeuten! Nicht zu läugnen ist aber, daß er nach dem Vorgange Kant's die Theorie des Erhabenen bei weitem wissenschaftlich genügender ausbildete, als die Lehre des Schönen, wo er als Kant's Gegner auftrat, und der Dichtkunst überhaupt, wo er gar keinen Führer mehr hatte. Besonders zeigte sich der Mangel einer strengen philosophischen Ausbildung da, wo er gegen Kant den rein menschlichen Trieb in Schutz nimmt, indem er hier für sein gutes Recht doch nur schwache Waffen führt. Dessenungeachtet muß Schiller mit Kant als der Vater der ganzen neuern Aesthetik angesehen werden. „Ueber die Grundlagen aller Kunst, so wie über diese Kunst selbst", sagt Humboldt, „enthalten seine Abhandlungen alles Wesentliche auf eine Weise, über die es niemals möglich sein wird, hinauszugehen. In diesem ganzen Gebiet dürfte schwerlich eine

[1] Gespräche mit Goethe, Th. 1., S. 144 f.

Frage vorkommen, deren richtige Beantwortung sich nicht würde bis zu den in diesen Abhandlungen aufgestellten Prinzipien hinaufführen lassen. Niemals vorher sind diese Materien so rein, so vollständig und lichtvoll abgehandelt worden" — und wenn wir jetzt, könnten wir hinzusetzen, vielleicht manche Fehler in seinen Ansichten nachzuweisen vermögen, so ist es Schiller, welcher uns auf diesen Standpunkt erhoben hat.

Indem er von Thatsachen seines geistigen Lebens ausgeht, ist die Methode seines Philosophirens kritisch und anthropologisch. Aus dem Menschengeiste, nicht aus dem Gegenstande will er die Wahrheit entwickeln, wie das Xenium sagt:

Analytiker.

„Ist denn die Wahrheit ein Zwiebel, von dem man die Häute nur abschält?
Was ihr hinein nicht gelegt, ziehet ihr nimmer heraus."

Die eigene Empfindung, äußert er sich[1], müsse die Thatsachen hergeben, auf die der Philosoph baue; die weise Natur habe den moralischen Instinkt dem Menschen zum Vormund gesetzt, bis die helle Einsicht ihn mündig mache. Wenn dem zufolge die Verstandeskultur etwas bloß Nachfolgendes ist, so heißt es an einer andern Stelle, daß der Wille einen nähern Zusammenhang mit den Empfindungen habe, als mit der Erkenntniß[2]. Daher der Ausspruch[3]: „Unentfliehbar, unverfälschbar, unbegreiflich stellen die Begriffe von Wahrheit und Recht schon im Alter der Sinnlichkeit sich dar, und ohne daß man zu sagen wüßte, woher und wie es entstand, bemerkt man das Ewige in der Zeit und das Nothwendige im Gefolge des Zufalls. So entspringen Empfindung und Selbstbewußtsein, völlig ohne Zuthun des Subjekts, und beider Ursprung liegt eben sowohl jenseit unseres Willens, als er jenseit unseres Erkenntnißkreises liegt". Auf diese über alle Reflexion und künstliche Kultur erhabene, **unmittelbare** Quelle des Wahren, Guten und Schönen in uns kommt Schiller allenthalben zurück, an diese reine Menschheit in uns appellirt er überall.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1188. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 3).
[2] Ebendas. S. 1153. 2. m. (Oktavausg. B. 11, S. 436).
[3] Ebendas. S. 1208. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 97).

Von daher fließt seiner Philosophie ihr lebendigster Geist und ihr reichster Gehalt zu. Er bestimmt das Verhältniß der Wahrheit zur Wissenschaft durch folgende, für unsere Zeit besonders merkwürdige Worte: „Ehe der Mensch anfängt zu philosophiren, ist er der Wahrheit näher, als der Philosoph, der seine Untersuchung noch nicht beendigt hat[1]. Man kann deßwegen ohne alle weitere Prüfung ein Philosophem für irrig erklären, wenn dasselbe, dem Resultat nach, die gemeine Empfindung gegen sich hat; mit demselben Recht aber kann man es für verdächtig halten, wenn es der Form und Methode nach die gemeine Empfindung auf seiner Seite hat. Mit dem Letztern mag sich ein jeder Schriftsteller trösten, der eine philosophische Deduktion nicht, wie manche Leser zu erwarten scheinen, wie eine Unterhaltung am Kaminfeuer vortragen kann. Mit dem Erstern mag man Jeden zum Stillschweigen bringen, der auf Kosten des Menschenverstandes neue Systeme gründen will"[2].

Bei dieser überaus klaren Einsicht hatte Schiller aber doch den Menschengeist zu wenig wissenschaftlich studirt, als daß es ihm gelungen wäre, seine Forschungen immer anthropologisch zu begründen und der einzig richtigen Methode, von den unmittelbaren Thatsachen des Bewußtseins sich zu allgemeinen Gesetzen zu erheben, immer treu zu bleiben. Daher spricht er denn aus einem richtigen Gefühl von „sittlichen Trieben"[3], von „Affekten", welche die Vernunft ihrer werth achtet und die das Herz mit Freudigkeit bekennt[4], und muß wegen seiner unzulänglichen Psychologie dennoch auch diese Triebe und Affekte, wie alle übrige, zur sinnlichen Natur des Menschen rechnen[5]. Und so war sein luxuriirender Scharfsinn nicht wissenschaftlich genug verwahrt, daß

[1] Wann aber, könnte man fragen, hat der Philosoph seine Untersuchung geendigt?

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1207. 1. Anmerk. (Oktavausg. B. 12, S. 90).

[3] Ebendas. S. 1275. 1. u. (Oktavausg. B. 12, S. 403).

[4] Ebendas. S. 1153, 2. o. (Oktavausg. B. 11, S. 435).

[5] Siehe Theil 2, S. 321.

er sich nicht bisweilen, bei schwindendem Boden des Thatsächlichen, in unfruchtbare Abstraktionen verstieg, und sich nicht aus allgemeinen Begriffen, wie Form und Inhalt, Nothwendigkeit und Zufall und andern, bedeutungsvolle Wahrheiten abzuleiten quälte. Hier rächte es sich für einige Zeit an ihm, daß er bloß die Blüthe der Philosophie seines Meisters abgepflückt hatte. Aber wie viele denn von denen, die sie ganz durchdrungen zu haben meinten und sich selbst Meister zu sein rühmten, haben so viel von Kant gelernt, als er, dem die Philosophie nie Endzweck sein konnte?

Daraus daß Schiller sich der Philosophie nicht in ihrem ganzen Umfange bemächtigt hatte, folgt die Eigenthümlichkeit, daß er das Spezielle gern an das Allgemeinste, das Untergeordnete an das Höchste anknüpft und so oft die Mittelglieder überspringt. Es fällt ihm schwer, eine Untersuchung strenge innerhalb der Sphäre ihrer Gattung zu halten; er geht beinahe in jeder Abhandlung bis zu den Grundsätzen seiner Philosophie zurück, und will in jedem Aufsatze, wo möglich, seine ganze Weltansicht aussprechen. Hätte er mit festem Blicke das ganze Gebiet der Philosophie überschaut, so hätte er leichter für jedes Problem seine eigenthümliche Stelle aufgefunden, und das unruhige und unbefriedigte Streben, in jeden kleinen Theil das große Ganze zu ziehen, wäre jener weisen Mäßigung und knappen Beschränkung gewichen, woran man immer den vollendeten Meister erkennt. Doch fließt diese Eigenheit, im Denken und Schreiben zu weit auszuholen, auch von seiner idealen Natur her, welche gerne alles bis zum Allgemeinsten, Nothwendigen, Unbedingten emportrieb. Unbefriedigt durchschritt er immer das ganze Reich des philosophischen Wissens, und stand nur an den nothwendigen Grenzen der menschlichen Vernunft stille. Aber in diesen Abgrund hinunterzutaumeln, wäre seiner hohen Besonnenheit und seinem großen Talente eben so unmöglich gewesen, als nicht bis zu diesem Abgrunde vorzudringen. Nie läßt er seine Spekulation sich in angebliche Untersuchungen über das Absolute verflüchtigen, sondern von dem weiten Gang bis an die Grenzen des menschlichen Wissens kehrt er alsbald zu seinem vorliegenden Problem zurück, so daß die Gründlichkeit seiner

Arbeit durch jene oft übermäßige Erweiterung doch keine Einbuße erleidet. Mit Sorgfalt läßt er sich ausführlich in das Besondere ein, er erschöpft alles und läßt nichts zur Hälfte untersucht zurück. Er hat ein eigenes Talent, auch dem Unbedeutenden Würde und Größe zu ertheilen, in Vollmacht jenes Satzes, daß die Dinge das haben, was der Mensch ihnen gibt.

Einen nicht minder bedeutenden Einfluß auf seine philosophischen Abhandlungen, hatte der Umstand, daß er über Manches mit sich selbst nicht im Klaren war, als er sich zum Schreiben niedersetzte. Der geordnetste Kopf arbeitete daher gewöhnlich — nach keiner Disposition, ja ohne anfängliche Uebersicht seines abzuhandelnden Themas. Dieß ist z. B. in den ästhetischen Briefen oder in der Schrift über naive und sentimentalische Dichtung recht auffallend. In der letzten Abhandlung heißt es, nachdem der Verfasser über die satyrische Dichtung gesprochen hat, unter der Aufschrift Idylle: „Es bleiben mir noch einige Worte über diese dritte Species sentimentalischer Dichtung zu sagen übrig“ [1], so daß man meint, der Aufsatz solle schnell zu Ende gehen. Aber er erstreckt sich noch über viele Seiten. Ja, im fünften Bande der Horen [2] wird die Untersuchung von neuem aufgenommen und noch ein langer Anhang beigefügt, mit welchem füglich die ganze Schrift hätte beginnen sollen. Denn der Unterschied der realen und idealen Dichtung ist ja begründet in dem Unterschied realer und idealer Denkweise, von welcher jener Nachtrag handelt.

Der Schriftsteller, welcher klar den Weg, auf dem, und das Ziel, nach dem er geht, vor sich hat, wandelt mit Behaglichkeit, oft mit Sorglosigkeit, weil er keinen Irrgang, keine Fehltritte zu thun, sich zuversichtlich zutraut. Schiller dagegen, welcher auch hierin mit Goethe einen Gegensatz bildet, schreitet mit stets wacher Umsicht und Achtsamkeit vorwärts, wie ein Reisender auf einem neuen, noch unbetretenen und unsichern Weg, und weil er nicht selten auf ungeebnete

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1247. (Oktavausg. B. 12, S. 275).
[2] Ebendas. S. 1256. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 314).

Pfade geräth und auf viele Hindernisse stößt, so hat er meist eine mühevolle Reise und ist bisweilen ermüdet, ehe er das Ziel erreicht hat. Die Stimmung, in welcher er schrieb, theilt er aber auch dem Leser mit, und fordert von ihm eine ähnliche Anstrengung, um verstanden zu werden. Der Leser darf keinen abschweifenden, keinen Zwischengedanken Raum geben.

Dieser Mangel an einem festen Plan hat aber auch eine gute Seite. Er gestattet häufige Episoden, wodurch die Aufsätze durch treffende Bemerkungen, durch interessante Ausführungen des Themas in fremde Gebiete hinein bereichert werden, und er erlaubt auch beständige Rückblicke zu dem Prinzip, so daß sich mit jener üppigern Ausbreitung der Gedanken nach allen Seiten hin durchweg Tiefe verbindet. Dagegen wird eine planmäßig ausgeführte Arbeit, eben weil sie sich auf ein bestimmtes Thema beschränkt, leicht mager und arm, und ist nur in ihrem Fundament, nicht mehr in der Entwickelung desselben tiefsinnig zu nennen. Ueberdies war nur ein solcher freier, kühner Gang einem Schriftsteller möglich, dessen Darstellungen aus einer beinahe gleichmäßig zusammenwirkenden Thätigkeit aller Seelenkräfte ihres Urhebers hervorging [1].

Wie Schiller alles mit wachem Bewußtsein that, so legt er sich in der Abhandlung über die nothwendigen Gränzen beim Gebrauch schöner Formen [2] Rechenschaft über seinen philosophischen Stil ab. Nachdem er hier von dem wissenschaftlichen und populären Ausdruck gesprochen, charakterisirt und vertheidigt er unter dem Namen der schönen Diktion seinen eigenen. Diese, deren Wesen in der Sinnlichkeit des Ausdrucks und in der Freiheit der Bewegung liege, verknüpfe das Interesse der Einbildung mit dem widerstreitenden Interesse des Verstandes, indem sie die sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen ins Gleichgewicht bringe. Ein Produkt dieser Art spreche als reine Einheit zu dem harmonirenden Ganzen des Menschen, als Natur zur Natur; der darstellende Schriftsteller sorge zwar durch die strengste Bestimmtheit für den Verstand, sei aber damit nicht zufrieden, sondern sei durch

[1] Vergleiche Theil 1, S. 64.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1223 ff. (Oktavausg. B. 12, S. 165 ff.). Vergl. Theil 3, S. 88.

seine Natur genöthigt, das durch Abstraktion Getrennte wieder zu verbinden und durch die vereinigte Aufforderung der sinnlichen und geistigen Kräfte immer den ganzen Menschen in Anspruch zu nehmen, weßwegen er es nothwendig sowohl mit den Lesern verderbe, welche nur anschauen und empfinden — denn er lege ihnen die saure Arbeit des Denkens auf — als mit denjenigen, welche nur denken; denn er fordere von ihnen, was für sie schlechterdings unmöglich sei, lebendig zu bilden. So blieben denn, weil es unendlich selten sei, Leser anzutreffen, welche darstellend denken können, viele hinter einem solchen Schriftsteller zurück, welcher aber allein dem Ideal, das er in sich trage, entgegengehe, unbekümmert, wer ihm etwa folge oder wer zurückbleibe. Er sei aber nicht dafür gemacht im eigentlichsten Sinne des Wortes, zu lehren, denn er könne sich nicht nach der Bedürftigkeit richten, sondern setze bei seinen Lesern schon eine gewisse Integrität und Bildung voraus; dafür beschränke sich seine Wirkung auch nicht darauf, bloß todte Begriffe mitzutheilen, sondern er ergreife mit lebendiger Energie das Lebendige und bemächtige sich des ganzen Menschen, seines Verstandes, seines Gefühls, seines Willens zugleich. Es sei nichts wichtiger für das praktische Leben, als die Erkenntnisse der Wissenschaft wieder in lebendige Anschauungen umzuwandeln, weil auch die demonstrirtesten Wahrheiten für sich das Gefühl und den Willen kraftlos ließen und es für die Resultate des Denkens keinen andern Weg zu dem Willen und in das Leben gebe, als durch die selbstthätige Bildungskraft.

Diese Worte, wie die ganze erste Hälfte [1] dieser höchst wichtigen Abhandlung, beziehen sich so ganz und gar auf Schiller selbst, daß man ihr sogar eine leidenschaftliche Hitze gegen Nicolai und andere unberufene Tadler nachweisen kann [2],

[1] Siehe Theil 3, S. 92.

[2] In der Heftigkeit der Rede hat er sich in der Periode: „Wenn aber der Schriftsteller . . . . . näher gekommen ist," (Schiller's Werke in E. B., S. 1225. 2. o., Oktavausg. B. 12, S. 175) ein Anakoluth zu Schulden kommen lassen, beinahe das einzige, das sich in seinen Schriften findet. Weiter unten auf derselben Seite (Oktavausg. B. 12, S. 176) stehen die Worte: „Weil aber beide nur so unvollkommne Repräsentanten gemeiner und ächter Menschheit sind",

welche er mit dem Prädikat „gemeine Beurtheiler" bezeichnet. Es ist zugleich eine Schutzschrift und Charakteristik seines philosophischen Stils, welche aber, unter den aus der Verschiedenheit des Gehalts hervorgehenden Modifikationen, auf seine ganze Prosa ausgedehnt werden muß.

Sondern wir nämlich die in dieser Selbstbeurtheilung richtig angegebenen Hauptmomente in ihre Arten, so ergibt sich, daß Schiller zugleich den strengsten rationellen Anforderungen zu genügen, die Einbildungskraft ästhetisch zu beleben und durch Erweckung des Gefühls zu sittlichen Gesinnungen und Handlungen zu begeistern sucht. Während Goethe alles Gewicht auf die anschauliche Gestaltung legt, ist die Schiller'sche Diktion aus einem zusammenwirkenden intellektuellen, ästhetischen und rhetorischen Element gebildet und findet in dieser Vereinigung eben ihre Totalität. Ein wissenschaftliches Denken, ein poetisches Schaffen und ein Trieb, auf den Leser auch sittlich zu wirken, sind, nur in verschiedener Weise, die organisirenden Kräfte sowohl seiner Prosa, als seiner Poesie. Wir besitzen nur zwei, später nicht wieder aufgenommene Bruchstücke, bei deren Abfassung Schiller seinen spekulativen Scharfsinn allein walten ließ [1].

Die Eigenthümlichkeit, auch die wärmsten Gefühle und lebendigsten Phantasien, ehe er sie ausdrückte, durch sein waches Bewußtsein in Besitz zu nehmen, und alles, was er darstellte, von seinem Denken ausgehen zu lassen, bestimmt den logischen Charakter seiner Schriften. Seine prosaischen Werke werden von einem hohen intellektuellen Vermögen getragen, dessen verschiedenartige Einflüsse sich überall hervorstellen. Hierher gehören der scharf durchdachte Plan im Fiesko und in Kabale und Liebe (wenn es erlaubt ist, die prosaisch geschriebenen Dramen in diese Betrachtung zu ziehen, welche sich über Schiller's Prosa im Allgemeinen verbreiten soll); die feinberechnete Erfindung im Geisterseher; das Bestreben, seine

wofür es ohne Zweifel heißen muß: edler und ächter Menschheit. Es ist entweder ein Druckfehler, oder es gilt, da „gemeiner" schon in den Horen steht, dem gereizten Affekt des Verfassers unversehens der gegentheilige Begriff in die Feder.

[1] Siehe Theil 2, S. 29 und S. 338 f.

Beurtheilungen [1] und sogar kleinere, unbedeutende Erzählungen, wie die Belagerung von Antwerpen und den Verbrecher aus verlorner Ehre unter die Einheit eines allgemeinen Gedankens zu stellen; jener Hang in seinen geschichtlichen Darstellungen, die Charakterschilderungen ins Allgemeine zu verarbeiten, das Verschiedenartige und Auseinanderliegende in ein Ganzes zusammenzuziehen oder in genialen Ueberblicken frei zu behandeln, überall allgemeine Reflexionen einzustreuen und die Thatsachen philosophisch zu begründen — kurz alle Eigenschaften seiner Historiographie, die aus jenem rationalistischen Grundsatze hervorgehen, daß der Geschichtschreiber den historischen Stoff aus sich heraus wieder zur Geschichte konstruiren müsse [2]. Denn nur die Vernunft sei im Stande, in die Dinge Einheit und Zusammenhang zu bringen, indem Auge, Ohr, Gedächtniß nur kleine Bruchstücke aufnehme, welche Materialien die Vernunft erst zu einem Weltganzen verbinde. Wenn sich aber seine überragende Rationalität in seinen historischen Darstellungen zeigt, so tritt sie noch weit entschiedener in allen ihren Gestalten in seinen philosophischen Schriften hervor, wo sie sich nicht allein die Form, sondern auch den Inhalt erschafft. Hierdurch ist Schiller verwahrt, je zu einer gemeinen Popularität hinabzusinken. Seine Schriften gewähren nie eine leichte, oberflächliche Unterhaltungslektüre, sondern legen dem Leser die ernste Arbeit auf, sich den Gedanken selbstthätig zu erzeugen, und führen uns auch bei einem freien Gang einem nothwendigen Resultate zu. Ja, er will der Sache und der wissenschaftlichen Form so wenig vergeben, daß seine Darstellung zuweilen schwerfaßlich, gekünstelt und geschraubt wird, von welchen Fehlern nur seine vor der Bekanntschaft mit der Kant'schen Philosophie und die nach seinem Rückgang zur Dichtkunst geschriebenen prosaischen Schriften ganz frei sind. In den unter Kant'schem Einflusse entstandenen Abhandlungen zeigt sich in der That ein Uebermaß von Selbstthätigkeit, und die vorherrschende Reflexion entfernt den Ausdruck oft nur allzusehr vom Natürlichen und Gefälligen.

[1] Siehe Theil 2, S. 292 f., S. 294 f. und S. 299 f

[2] Ebendaselbst S. 201.

Wie aber in den Werken vor dieser analytischen Periode, z. B. in der Rede über die Schaubühne als moralische Anstalt, in dem Verbrecher aus verlorner Ehre, im Geisterseher, in den philosophischen Briefen und in den Briefen über Don Karlos, in der Geschichte des niederländischen Abfalls, in den meisten kleinern historischen Schriften, wie auch noch, in geringerm Grade, im dreißigjährigen Krieg, seine Darstellungen ausnehmend lebendig, ergreifend, einfach und anmüthig sind, so tragen die seit der Schrift über naive und sentimentalische Dichtung verfaßten Aufsätze, besonders der über das Erhabene, das Gepräge der reinsten, klarsten und edelsten Kunstform, die selbst wieder Natur geworden ist. Alles Gesuchte und Unverständliche seines Stils gehört daher jener mittlern Zeit an, wo er sich die Kant'sche Philosophie anzueignen rang; und nur bisweilen wird er auch deßwegen ungenießbar, weil ein langhingezogener Gegenstand ihn endlich mit Ueberdruß und Widerwillen erfüllte, wie in der Erzählung der Unruhen in Frankreich gegen das Ende [1]. Denn ihm gelang nur, was er mit Liebe schrieb.

Die besonnene, abgemessene, rationelle Behandlung des Stoffs, welche in den philosophischen Schriften ihren Gipfel erreicht, tritt aber überhaupt vorzüglich in der begriffsmäßigen Bestimmtheit und scharfen Unterscheidung an den Tag. Goethe's *Bestimmtheit* des Ausdrucks beruht auf ästhetischer Klarheit; sie ist anschaulich, wie denn alles Anschauliche, Individuelle durchgängig bestimmt ist. Schiller's Bestimmtheit gründet sich vornehmlich auf die Operationen des Erklärens, Eintheilens, Beweisens und auf die genaueste sprachliche Bezeichnung dieser Formen. Goethe schreibt bestimmt für den innern Sinn, Schiller für den Verstand. Schiller steht außerordentlich fest in seinen rationellen Bestimmungen, weil ihm aber diese für sich nicht genügen, sucht er zu ihnen noch die ästhetische Klarheit und Lebendigkeit hinzu. Aber es will ihm selten gelingen, die volle Anschaulichkeit zu finden, denn der Begriff ist von der Anschauung unendlich entfernt. Dagegen schwankt aber auch Goethe, wenn er sich über *seinen* sichern Grund und Boden erheben will.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1109. 1. f. (Oktavausg. B. 11, S. 230),

Nicht leicht bei einem andern Philosophen ist der besondere Verstandesprozeß des Unterscheidens so hervorstechend, als bei Schiller, dessen ganzes Denken, Dichten und Darstellen er bestimmt. „Alles bestimmte Denken," behauptete er selbst, „beruht auf dem ursprünglichen Akt des Entgegensetzens." Er nennt daher den Verstand schlechtweg das Unterscheidungsvermögen[1], weil er aus dem lebendigen Ganzen einer Anschauung vorerst Merkmale lostrennen und unterscheiden müsse, ehe er sie wieder zu einem Begriffsganzen verbinden könne. Bei diesem Wiedervereinigungsgeschäft vornehmlich betheiligt Schiller seine Einbildungskraft, bei jenem ursprünglichen Sondern und Unterscheiden dagegen ist sein Verstand allein thätig, weßwegen ihm auch die Natur und poetische Darstellung als eine Synthesis, die Spekulation als eine Analysis und Antithesis erscheint[2]. Untersuchen wir nun das Eigenthümliche der Schiller'schen Verstandeskraft, so finden wir, daß diese vorzüglich in einem ausgezeichneten Distinktionsvermögen, im Scharfsinn lag. Wo es nur möglich ist, hebt er je zwei fruchtbare Begriffe hervor, die er in jeglicher Weise mit einander vergleicht und einander entgegensetzt, und deren Wesen er zu ergründen sucht, indem er alle ihre möglichen Wechselbeziehungen aufspürt. Es könnte ein ganzes System solcher Gegensätze aufgezählt werden, denn Schiller's Gedankengang bildete sich, ohne Zweifel auch durch den Widerstreit der Außenwelt mit seinem Innern, wesentlich dualistisch oder antithetisch aus, und erst in der dritten Periode möchten sich durch die Versöhnnng mit dem Leben diese innern, auch durch die Kant'sche Philosophie verstärkten, Gegensätze allmählig ausgleichen. Solche Gegensätze sind unter andern Freiheit und Nothwendigkeit, Freiheit und Despotismus, Ideal und Wirklichkeit, Natur und Kultur, Vernunft (Pflicht) und Sinnlichkeit, Schönheit und Erhabenheit, Anmuth und Würde, Form und Gehalt.

Diese antithetische Art zu denken und zu empfinden hat auf Schiller's ganzen schriftstellerischen Charakter einen großen

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1225. 1. u. (Oktavausg. B. 12. S. 175).

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 1, S. 98.

und wesentlichen Einfluß. Es ist vorab klar, daß aus diesem innern Gegensatz alles Erhabene seiner Natur und sein ganzer Beruf eines Tragikers emporstieg, denn nur wo zwei Welten im Widerstreit zusammentreffen, entsteht das Erhabene. Und auch das Elegische, ja selbst das Komische seines Wesens [1] gründete sich auf einen solchen Zwiespalt der Weltbetrachtung. Aber wir wollen hier jenen Gegensatz in Schiller's Geist nur in seinen prosaischen Schriften nachweisen. Da leuchtet vor allem ein, daß die meisten seiner ästhetischen Abhandlungen nicht über Einen Gegenstand, Eine Idee, sondern über je zwei Ideen handeln. So haben wir es schon mehrmals bemerkt, daß alle Aufsätze über das Erhabene auf die Gegenbegriffe von Freiheit und Nothwendigkeit gegründet sind; die Abhandlungen über Anmuth und Würde, und über naive und sentimentalische Dichtung enthalten die Gegensätze, über welche sie sich verbreiten, schon in ihren Ueberschriften. War es aber nicht möglich, eine ganze Schrift unter einen solchen Gegensatz zu stellen, so finden sich wenigstens viele einzelne Parthien antithetisch behandelt, gewöhnlich so, daß der Phantasie die weitere Ausführung und die Wiedervereinigung dessen übertragen wird, was der Verstand getrennt hat. Hieraus entstehen denn jene kontrastirenden Charakterschilderungen [2], und die unvergleichlich schönen Parallelgemälde, in denen Schiller ein einziger Meister ist. Man vergegenwärtige sich nur die Charakteristik des Real- und Idealmenschen [3], des philosophischen Kopfes und des Brodgelehrten [4], der griechischen und der französischen Tragödie [5], die Parallelen der Verwilderung und Erschlaffung [6], des rohen Wilden und des entnervten Weichlings [7], oder des Gehorchens und Herrschens, der Liebe und Herrschsucht im Fiesko [8]. Diese dualistische Denkweise

[1] Siehe Theil 2, S. 95 und Theil 1. S. 189.
[2] Siehe Theil 2, S. 216.
[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1256 ff. (Oktavausg. B. 12, S. 312 ff.)
[4] Ebendaselbst S. 1031. 1. (Oktavausg. B. 10, S. 416 ff.)
[5] Ebendaselbst S. 1161 (Oktavausg. B. 11, S. 472 f.)
[6] Ebendaselbst S. 1191 (Oktavausg. B. 12, S. 17 f.)
[7] Ebendas. S. 1186 (Oktavausg. B. 11, S. 578 f.)
[8] Ebendas. S. 166. 1. und 176. 2. Vergl. Theil 2. S. 183.

zeigt sich aber endlich auch in der Gliederung der Sätze, indem Schiller von der Figur der Antithese, namentlich in seinen unter Kant'schen Auspicien geschriebenen Schriften, einen häufigern und ausgedehntern Gebrauch macht, als vielleicht irgend ein anderer deutscher Schriftsteller. Man kann diese Redefigur in allen ihren Gestalten recht eigentlich bei ihm studiren! Sie begegnet uns beinahe auf jeder Seite. „Man müßte sehr ungenügsam sein", heißt es einmal, „wenn man in ästhetischen Dingen nicht eben so geneigt wäre, die That für den Willen, als in moralischen den Willen für die That anzunehmen [1]. Ein merkwürdiges Beispiel ist [2]: „Das Schöne hat eben das mit dem Guten gemein, worin es von dem Angenehmen abweicht, und geht eben da von dem Guten ab, wo es sich dem Angenehmen nähert". In der entgegenstellenden Erörterung von Person und Zustand in den ästhetischen Briefen [3] kommt der Satz vor: „Bei aller Beharrung wechselt der Zustand, und bei allem Wechsel des Zustandes beharret die Person". Nicht selten ermüdet uns diese antithetische Manier, welche da in ihrem Uebermaß eintrat, wo Schillern die unmittelbare Anschauung und das überzeugende Gefühl der Sache abging; und es läßt sich nicht läugnen, daß bisweilen einem glänzenden Gegensatz die Wahrheit aufgeopfert ist. In dem Ausspruche: „Alle erzählende Formen der Dichtkunst machen das G e g e n w ä r t i g e zum Vergangenen; alle dramatische machen das Vergangene gegenwärtig" [4] ist der erste Theil nicht wahr.

Hätte Schiller für eine Kaste geschrieben, so würde er es bei diesem wissenschaftlichen Gedankenausdruck haben bewenden lassen, aber wie er sich als Geschichtschreiber, als Philosoph und Dichter auf allgemein menschlichen Standpunkte stellte, so suchte er seinen Darstellungen durch die Einbildungskraft auch eine allgemein menschliche Form zu geben. Der strenge Zusammenhang sollte den Schein einer freiern Bewegung, und,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1280. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 426).

[2] Ebendas. S. 1182. 1. o. (Oktavausg. B. 11, S. 568).

[3] Ebendas. S. 1198. 1. o. (Oktavausg. 12, S. 50).

[4] Ebendas. S. 1179. 2. m. (Oktavausg. B. 11, S. 556).

was die Hauptsache ist, das Allgemeine mußte durch möglichste Individualisirung anschaulich und lebendig werden. Dieß ist die ästhetische Umhüllung des Gedankens, welche man mit dem Namen der poetischen Prosa bezeichnet hat.

Wodurch aber brachte er diesen inhaltsvollen Ausdruck des abstrakt Gedachten zu Stande? Durch den umfassendsten Gebrauch der sogenannten rhetorischen Figuren. Wenn man die Goethe'sche Darstellung mit Schiller's Stil vergleicht, so sieht man, daß sich Goethe der uneigentlichen Ausdrücke, der Vergleichungen, mythologischer Anspielungen weit weniger bedient. Auf dem anschaulichen Boden, auf welchem er steht, wird von selbst jeder Satz, den er ausspricht, zum Bild, und jede Periode ist ein Gemälde. Schiller dagegen hat das Allgemeine zum Besondern, das Ideale zum Realen, das Innere zum Aeußern zu machen, und hierzu bedarf es ungewöhnlicher Hülfsmittel. Wie z. B. macht Schiller den Gedanken anschaulich, daß uns das Erhabene allein über die sinnliche Welt hinwegführe, in welcher uns das Schöne durch seine verführerischen Reize immer gefangen halten möchte? „Die Schönheit unter der Gestalt der Göttin Kalypso", sagt er, „hat den tapfern Sohn des Ulysses bezaubert, und durch die Macht ihrer Reizungen hält sie ihn lange Zeit auf ihrer Insel gefangen. Lange glaubt er einer unsterblichen Gottheit zu huldigen, da er doch nur in den Armen der Wollust liegt; aber ein erhabener Eindruck ergreift ihn plötzlich unter Mentor's Gestalt, er erinnert sich seiner bessern Bestimmung, wirft sich in die Wellen und ist frei [1]." Auf eine eben so glänzende Weise macht er es durch einen Blick auf die Iliade klar, wie in der politischen Welt nicht die bloße Vernunft, sondern die von der Vernunft geleitete Kraft das Bessere herbeiführen müsse [2], und die Abhandlung, Anmuth und Würde, beginnt die Untersuchung mit einer Entwickelung des Begriffs der Anmuth aus einem griechischen Mythus. Unter den übrigen Hülfsmitteln, durch welche Schiller seinen Ansichten einen möglichst

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1265. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 357).
[2] Ebendas. S. 1194. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 33).

sinnlichen Ausdruck zu geben suchte, gehört besonders auch die Zerlegung eines Begriffs in seine untergeordnete Theile. Indem sich die Einbildungskraft dieser besondern Vorstellungen bemächtigt, malt sie eine jede zu einem eigenen Bilde aus, welche sich unter dem Ganzen eines Grundgedankens vereinigen. Dergleichen Ideenmalereien finden sich besonders viele in seinen philosophischen Werken, und ihnen entsprechen die allgemeinen Schilderungen in seinen historischen Schriften [1].

Man hat sich aber diese poetische Gestaltung des begriffsmäßig Erkannten nicht als erkünstelt und durchweg absichtlich vorzustellen. Schiller's Denken selbst geht wesentlich von seinem Gefühle, seinem Anschauungsvermögen und den Gebilden seiner Phantasie aus, und jener Ausspruch, auf den er an so vielen Orten wieder zurückkommt, „daß sich die philosophirende Vernunft weniger Entdeckungen rühmen könne, die der Sinn nicht schon dunkel geahnet und die Poesie nicht geoffenbaret hätte [2], war der Lebensathem seiner Spekulation. Er stimmte mit Kant's Grundsatz theoretisch und praktisch ganz überein, daß nichts im Begriff sei, was nicht zuvor schon in der Anschauung gewesen wäre. Durch sein Denkvermögen ergoß sich also schon ursprünglich aus dieser unmittelbaren Quelle ein frischer Strom des reinsten Lebens, und Bilden und Denken waren bei ihm unzertrennlich. Daher kam es denn, daß seinem Denken schon ursprünglich bisweilen Abbruch geschah, indem er z. B., wie schon oben bemerkt wurde, in seinen wissenschaftlichen Darstellungen keiner strengen Disposition folgte, oder indem er seine Vernunft bisweilen verleiten ließ, irgend einem Einfall, einer Phantasie allzusehr nachzuhangen. Hatte er nun aber die Offenbarungen seiner herrlichen Natur in strengwissenschaftliche Formen gefaßt, so war es ihm, eben wegen jenes innern Zusammenhangs seiner Anschauungen mit seinem Denken, nicht schwer, diese Ideen wieder in lebendige poetische Gebilde umzusetzen und hierdurch das ursprüngliche Verbundensein derselben in seinem Gemüthe wieder herzustellen. Freilich war diese Zurückführung der abstrakten Ideen

[1] Siehe Theil 2, S. 128 und 186.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1143. 1. m. (Oktavausg. B. 11, S. 389).

zur inhaltsreichen Anschauung mit Bewußtsein verbunden, aber sie war unserm Schiller natürlich, ja nothwendig.

Durch die innere Vereinigung seiner Einbildungskraft mit seinem Denkvermögen erhielt auch seine Phantasie und hierdurch das poetische Element seines Stils ihren eigenthümlichen Charakter. Schiller's von allgemeinen Vorstellungen ausgehende Einbildungskraft kann selten zu dem herabsteigen, was im strengen Wortsinne individuell ist und noch seltener bei diesem lange verweilen. Das Ideenvermögen reißt sie immer schnell wieder ins Große und Weite, und so gewinnt sie an Umfang, was sie an Inhalt verliert. Die Unruhe des Denkens treibt sie von Gedanken zu Gedanken, und Goethe konnte daher mit Recht sagen, Schiller's Talent sei desultorisch gewesen [1]. Indem aber nun eben so sehr seine sittliche Natur, wie seine spekulative, einwirkte, nahm seine Einbildung und sein Stil zugleich ein kühnes, stolzes, erhabenes Gepräge an. Schiller griff mit so hoher, freier, muthiger Seele in die Sprache, wie in die Weltverhältnisse hinein. Er war überall zum Herrscher geboren.

Wie nun Spekulation und Poesie, so arbeitete endlich auch sein sittliches Lebenselement an seinem sprachlichen Ausdruck. Man fühlt es und sieht es einem Schriftsteller sogleich an, ob sein Herz von dem ergriffen war, was er schrieb, oder nicht. Dieses subjektive Interesse, diesen hohen Ernst, womit Schiller seinen jedesmaligen Gegenstand umfaßte, hat er auf eine bezaubernde Weise in seinen Werken offenbart. Auch in seinen prosaischen Schriften strömt überall die ideale Denkweise des Schriftstellers auf den Leser über. Durch eine schöne Sympathie sind wir genöthigt, uns für das zu interessiren, wofür wir den verehrten Schriftsteller so ganz eingenommen sehen.

Es gibt eine doppelte Lebendigkeit der Darstellung, eine objektive, welche aus der Individualisirung hervorgeht, und eine subjektive oder „sentimentalische“, welche der Autor aus der Innigkeit seiner Gefühle und Affekte in sein Werk hinüberzuspielen versteht [2]. Lebendig ist alles Individuelle,

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 196.

[2] Siehe Theil 3, S. 80.

lebendig ist aber auch alles Seelenvolle. Was nun nach unserer obigen Erörterung Schiller an jener ersten Lebendigkeit zurücklassen mußte, das suchte er durch diese zweite Art der Belebung des Ausdrucks nachzuholen. Alles Warme, Feurige, Glühende, alles Innige, Rührende, Ergreifende, Erschütternde in Schiller's Darstellungen fließt größtentheils aus dieser Quelle. Besonders war in seiner ersten und noch in der ersten Hälfte seiner zweiten Lebensperiode sein jedesmaliger Stoff ganz in seinem Herzen, ja Schiller war dieser Stoff selbst. Deßwegen lassen seine Worte solch einen unendlichen, nicht gerade ästhetischen, sondern sittlich menschlichen Eindruck zurück. In den Räubern, in den philosophischen Briefen, so wie in allen mit diesen letzteren gleichzeitigen Gedichten, in der Geschichte des niederländischen Abfalls, in mehrern kleinen historischen Schriften, in vielen Parthien der philosophischen Abhandlungen athmet so viel Wärme, Tiefe und Wahrheit des Gefühls, daß sie immer Jeden ergreifen werden, in welchem der Sinn für das Menschliche noch nicht ganz erstorben ist. Aber auch diejenigen Schriften Schiller's, in welchen die objektive Darstellung oder die rationelle Behandlung vorherrscht, nehmen uns durch einen hohen sittlichen Ernst und eine redliche Wahrheitsliebe für sich ein. Niemals behandelt er eine Arbeit als ein leichtes, gleichgültiges Spiel, sondern in jeden Gegenstand legt er das Gewicht seiner Persönlichkeit, oft zum Nachtheil einer gefälligen und anmuthigen Form. Schiller konnte das nicht anders, und man hat ihm Unrecht gethan, wenn man ihm dies so auslegte, als thue er sich Gewalt an, um tief zu scheinen [1].

Doch bei dieser sittlichen Erwärmung und Belebung läßt er es nicht bewenden. Nicht allein unbewußt dringen seine Gemüthskräfte, dringt der affektvolle Zustand, in welchem er schrieb, in seine Rede ein und füllt gleichsam alle Lücken seiner objektiven Darstellung, sondern er legt es auch absichtlich darauf an, in dem Leser den seinigen ähnliche Gemüthsbewegungen hervorzubringen und sie zu edeln Gesinnungen und Handlungen zu begeistern. Hierdurch wird sein Stil *rhetorisch*.

[1] Böttiger's literarische Zustände und Zeitgenossen, B. 1, S. 168.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, daß das Rhetorische der Darstellung aus einem überwiegenden praktischen Interesse hervorgeht, weßwegen es sich auch ausschließlich bei praktischen Völkern und sittlich bewegten Menschen findet. Beinahe die ganze Literatur der Römer und Franzosen, und selbst ein Theil der englischen Literatur ist rhetorisch; Byron und auch theilweise Schiller sind rhetorisch. Denn wir wissen es, daß Schiller ein ursprünglich ganz auf sittliche Interessen gegründeter Mensch war [1]. Wie konnte ein Marquis Posa [2] anders dichten, philosophiren und Geschichte schreiben, als sittlich bewegt und in der Absicht, auf andere in seiner erhabenen Weise auch sittlich zu wirken? Aus dem letztern Bestreben ging der rhetorische Charakter seiner Schreibart hervor.

Aber nicht immer und bei allen Völkern wird ein starker praktischer Trieb die Rhetorik hervorrufen, sondern nur da, wo die Wirklichkeit mit den Ideen, von denen die Schriftsteller bewegt werden, in einem grellen Widerspruch stehen. In der griechischen Literatur ist, so lange die Freiheit der Griechen bestand, im Ganzen noch keine Rhetorik — selbst ihre Redner haben keinen rhetorischen Charakter, und die Griechen waren doch die thatkräftigsten Menschen, die es je gegeben hat. Aber zwischen den Ansichten und Wünschen der Besten und dem wirklichen Leben fand noch kein unversöhnlicher Gegensatz statt, beide ruhten auf einem gemeinschaftlichen Boden, der Einzelne konnte seinem praktischen, seinem politischen Interesse durch freies Eingreifen in die Lebensverhältnisse in Wort und That Luft machen, und die sittliche Wahrheit brauchte noch nicht auf das Theater zu flüchten, sich noch nicht mit dem Schleier der Poesie zu umhüllen [3] oder durch den Mund der Kalliope

[1] Siehe Theil 1, S. 54 und sonst.

[2] Ebendaselbst S. 253.

[3] „Die Gerichtsbarkeit der Bühne fängt an, wo das Gebiet der weltlichen Gesetze sich endigt. Wenn die Gerechtigkeit für Gold verblindet, und im Solde der Laster schwelgt, wenn die Frevel der Mächtigen ihrer Ohnmacht spotten und Menschenfurcht den Arm der Obrigkeit bindet, übernimmt die Schaubühne Schwerdt und Wage und reißt die Laster vor einen schrecklichen Richterstuhl." Schiller's Werke in E. B., S. 712. 1. u. f. (Oktavausg. B. 10, S. 79 f.). Eine merkwürdige Klasse von Menschen hat Ursache, dankbarer als alle übrigen gegen die Bühne zu sein. Hier nur hören die Großen der Welt, was sie

zu sprechen, um sich Gehör zu verschaffen oder um nicht verfolgt und unterdrückt zu werden. Wer sich im Leben ausgesprochen oder ausgehandelt hatte, der konnte ein reiner Geschichtschreiber, Dichter und Denker sein. Er hatte sich am rechten Orte all' seines Gährungsstoffes entledigt, oder er konnte sich dessen doch entledigen. Natürliche und freie Lebensverhältnisse ließen auch jede Gattung der Literatur natürlich und frei emportreiben. Ganz anders ist es dagegen, wenn dem sittlich und politisch bewegten Schriftsteller das Eingreifen in das Leben nach seinen Ideen unmöglich und das ganz freie Wort über alles Oeffentliche untersagt ist. Ist er in diesem Fall nicht von Hoffnungslosigkeit, wie Tacitus, erfüllt, so wird sich seine Schreibweise nothwendig rhetorisch gestalten. Indem er nicht mehr unmittelbar auf geradem Wege wirken kann, sucht er mittelbar, durch Umwege das Gefühl, die Gesinnung und Handlungsweise seiner Leser für seine Ansichten zu bestimmen. Goethe äußert einmal, der Lord Byron scheine in seinen Gedichten Parlamentsreden zu halten, — und man könnte andere Engländer nennen, deren Poesie dadurch etwas erleichtert ist, daß sie wirklich Parlamentsredner waren.

Die vom Leben losgerissene und zurückgedrängte Thatkraft bringt die Rhetorik in die Literatur. Daher ist die überhandnehmende Rhetorik immer das Barometer von sich verschlechternden Zeiten, in denen sich der Geist nur auf eine unnatürliche Weise Luft machen kann. Im Verlauf der Zeit

nie oder selten hören — Wahrheit; was sie nie oder selten sehen, sehen sie hier — den Menschen", S. 714. 1. o. (Oktavausg. B. 10, S. 86).

„Von ihrer Zeit verstoßen, flüchte
Die ernste Wahrheit zum Gedichte,
Und finde Schutz in der Kamönen Chor.
In ihres Glanzes höchster Fülle,
Furchtbarer in des Reizes Hülle,
Erstehe sie in dem Gesange
Und räche sich mit Siegesklange
An des Verfolgers feigem Ohr".

S. 26. 1. o. (Oktavausg. B. 1, S. 130). Vergleiche Theil 2, S. 29 f. und Theil 1, S. 296.

aber wird der rhetorische Stil Manier, indem er auch von Solchen nachgeahmt wird, in denen keine Spur vom sittlichen Interesse mehr lebt. So artet die rhetorische Schreibart endlich in die deklamatorische aus, welche nur die leere Form geerbt hat. In dieses Aeußerste der Verirrung verfallen Zeitalter, in denen zugleich der Ernst der Gesinnung und die Kraft der reinen Darstellung erloschen ist.

Das Gefährliche und Verderbliche der rhetorischen Art besteht darin, daß sie den Leser nicht für den Gegenstand, sondern durch diesen für eine Idee zu gewinnen sucht [1]. Der Leser fühlt nicht mehr die Sache frei und rein auf sich wirken, sondern sieht den Schriftsteller einen Angriff auf seinen Willen machen und zieht sich mißtrauisch in sich selbst zurück. Der rhetorische Schriftsteller wirkt häufig um so weniger, je mehr er wirken will. Er ist dem Schauspieler zu vergleichen, welcher immer das Publikum im Auge hat. Durch diesen steten Hinblick auf den, für welchen er schreibt, verliert er aber die Sache, über welche er schreibt, mehr oder weniger aus den Augen. Auch ist es merkwürdig, daß der oratorische Ausdruck und die wahre Empfindung gewöhnlich in umgekehrtem Verhältnisse stehen. Diese Sprachweise, welche immer bewußt und absichtlich und daher meist geschmückt und künstlich ist, läßt den einfachen Naturlaut des Gefühls nicht recht aufkommen. So verirrt sich das Rhetorische häufig vom ächten gesunden Geschmack. Wenn z. B. Schiller, um den Dichter Matthisson zu ermuntern, sich endlich von der Landschaftsdichtung zur Malerei des Menschenlebens zu erheben, sich des Bildes bedient: „So schön es ist, wenn der Besieger des Python den furchtbaren Bogen mit der Leyer vertauscht, so einen großen Anblick gibt es, wenn ein Achill im Kreise thessalischer Jungfrauen sich zum Helden erhebt" — so finden wir diese Worte, als Ausgang einer Recension, doch beinahe pomphaft.

Daß durch Schiller's Werke eine rhetorische Ader geht, muß aus vielen Stellen unserer Schrift hervorgehen, und wir möchten jetzt das erklärende Wort zu dieser Thatsache geben

[1] Vergleiche Theil 2, S. 130 und S. 222.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1289. 2. u. (Oktavausg. B. 12. S. 468).

haben. Was diesem großen sittlich politischen Charakter im Leben auszuführen oder wovon ihm unmittelbar frei zu reden verweigert war, das sprach er, so gut es sich thun ließ, als Geschichtschreiber, Philosoph und Dichter aus. Was er nicht leben konnte, dichtete er. Daher ist er in seinen frühsten Werken da, wo der rednerische Prunk nicht, wie in den Räubern und in den philosophischen Briefen, der Lebendigkeit der Empfindung wich, am meisten rhetorisch, wie er es selbst von sich aussagt [1]. So z. B. in den meisten seiner frühern Jugendgedichte, in dem Fiesko, in Kabale und Liebe und besonders in Don Karlos, wo auf eine wundervolle Weise der üppigste Blüthenschmuck des reichsten Gefühls sich gleichsam in das Oratorische umgesetzt hat. In der spätern Zeit dagegen überwand die wissenschaftliche Kultur und sein poetischer Genius sein überwiegendes praktisches Lebenselement, so daß von seiner dritten Lebensperiode an das Oratorische aus seinen Schriften meist verschwindet. Mit dem Nachlassen des politischen Interesses war der Rhetorik die Wurzel durchschnitten.

Nachdem wir nun über die wissenschaftliche und rhetorisch-poetische — also über die innere — Gestalt der Schiller'schen Prosa gesprochen, bliebe uns nur noch übrig, von deren äußerer oder sprachlicher Form [2] ein Wort zu sagen.

Es ist schon längst anerkannt, daß Schiller und Goethe unsere Sprache eigentlich erst zu dem gemacht haben, was sie jetzt ist. Wie Schiller die deutsche Prosa der Barbarei trockener Gelehrsamkeit und andererseits dem Spiel einer seichten Unterhaltung entrissen und sie mitten in die reinsten menschlichen Interessen gestellt hat, so hat er ihr auch in ihren Sprachformen seinen unsterblichen Geist aufgedrückt.

Von Schiller's Sprache gilt, was er selbst von Coligny sagt [3]: „Er sprach rein, edel, stark, originell" — und man kann noch hinzusetzen: bestimmt, klar, bilderreich, und durch all dieß höchst anziehend. Er befriedigt zugleich Verstand, Vernunft Phantasie, Gefühl und Ohr.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 288.
[2] Siehe Theil 3, S. 90.
[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1103. (Oktavausg. B. 11, S. 205).

Wenn man ihn recht genießen will, muß man ihn laut lesen.

In Bezug auf die Länge und Kürze der Sätze hat er das richtige Maß getroffen und eine schöne Mannigfaltigkeit beobachtet. Allzuverschlungene Perioden sind bloß für den Verstand, nicht für die Anschauung, und sie widerstreiten auch dem phonetisch zerfallenen Organismus der modernen Sprachen; andererseits verlangt eine fortgeschrittene Kultur Nebensätze und Satzgefüge, denn der Leser, welcher an schnelles Auffassen gewöhnt ist und einen weitern Gesichtskreis hat, will die Gedanken in längern Zügen schlürfen und ist wenig erquickt, wenn man sie ihm nur tropfenweise in einzelnen Hauptsätzen zu kosten gibt. Dabei ist nirgends eine Spur von verrenkten Perioden, von fehlerhafter Wort- und Satzfügung. Ueberhaupt ist der Ausdruck überall fest, sicher und angemessen, und nicht leicht hat ein anderer Schriftsteller so kraftvoll, kühn und erhaben geschrieben, ohne je schwülstig zu sein. Nur einfacher hätte er häufig in seinen philosophischen Schriften sein können, in denen ein sich nicht genugthuendes Ringen nach Klarheit oft diese Klarheit selbst trübt.

Der Rhythmus seiner Sprache ist vortrefflich. Ueberall sehen wir die Bewegungen seiner Seele unter dem Wellenschlag seiner Rede. Ueberall ist die sorgfältigste Rücksicht auf den Wohllaut genommen. Schiller's Stil ist ganz und gar durchgearbeitet, so wie seine Gedanken; und alle Vorzüge, die hieraus hervorgehen, eine sorgfältige Wahl der Wörter, eine abgerundete und ebenmäßige Bildung der Sätze und Perioden, finden sich bei ihm in hohem Grade. Nie überläßt er sich seiner Sprache, immer wacht er über seinem Ausdruck und beherrscht ihn. Um die Wiederkehr desselben Wortes zu verhüten, erlaubt er sich im Nothfall lieber eine kleine Unregelmäßigkeit. So heißt es z. B.[1]: „Denn wo wäre derjenige, der, b e i einer nicht ganz verwahrlos'ten moralischen Anlage, v o n (statt bei) dem hartnäckigen und doch vergeblichen Kampf des Mithridat, v o n (statt bei) dem Untergang der Städte Syrakus und Karthago, bei solchen Scenen verweilen kann" u. s. w.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1267. 2. m. (Oktavausg. B. 11, S. 367).

Schiller's Sprache ist höchst rein, und nur in einigen Formen und Fügungen hat sich die jetzige Ausdrucksweise von der seinigen entfernt. Wir wollen die vorzüglichsten dieser Abweichungen hier anführen. Welches steht bisweilen für was, wie[1]: „Nicht zwar, als ob der Realismus mit der Sittlichkeit je in Streit gerathen könnte, welches sich widerspricht". „Auf was Art"[2]. Die passiven Formen: „gehorcht zu sein, gefolgt zu sein" kommen ziemlich häufig vor. Gewöhnlich ist auch die Konstruktion: Ich maße mich einer Sache an[3]. Einmal[4]: „damit er es überhoben sei". Häufig ist die Form gerochen statt gerächt, obgleich auch letztere sich gebraucht findet. Ferner: „Die Achtung für die menschliche Natur", was häufig vorkommt. Ferner: das Ungestüm dieser Leute[5], obgleich dieß Substantiv sonst auch männlichen Geschlechtes ist. „Sich bei etwas verweilen"[6], ist gewöhnlich. Ferner: „Eine Versicherung, die von dem katholischen Reichstheile widersprochen wurde"[7]. „Er mußte die erste (die Natur) mit Kleinmuth vorübergehen"[8]. Gedeihte statt gedieh[9]. Eine gut schlafende Nacht findet sich nach sächsischem Sprachgebrauch in dem Briefwechsel mit Goethe und „ein vorhabender Spaziergang" soll[10] im Geisterseher stehen. Häufig ist auch ein negativer Nebensatz nach den Verben hindern oder verbieten, z. B.: Diese barbarische Behandlungsweise hinderte aber nicht, daß sie sich nicht immer stärker ausbreiteten[11], und: „Er verbot ihm, es nicht im Conseil vorzutragen[12].

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1257. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 321).
[2] Ebendas. S. 1286. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 452).
[3] Ebendas. S. 1229. 2. m. (Oktavausg. B. 11, S. 194).
[4] Ebendas. S. 1213. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 119).
[5] Ebendas. S. 1077. 1. m. (Oktavausg. B. 11, S. 86).
[6] Ebendas. S. 1058. 2. u. (Oktavausg. B. 11, S. 4).
[7] Ebendas. S. 903. 1. m. (Oktavausg. B. 9, S. 19).
[8] Ebendas. S. 1265. 2. u. (Oktavausg. B. 12, S. 354).
[9] Ebendas. S. 794. 1. o. (Oktavausg. B. 8, S. 45).
[10] Th. Mundt, Kunst der deutschen Prosa, S. 134.
[11] Schiller's Werke in E. B., S. 1041. 1. o. (Oktavausg. B. 10, S. 471).
[12] Ebendas. S. 1130. 1. m. (Oktavausg. B. 11, S. 327).

Dieß letzte Beispiel erinnert uns auch an den häufigen Gebrauch ausländischer Wörter in seinen historischen und philosophischen Schriften, wie Succurs, Mediateur, Attake u. s. w. Im Wallenstein und Wilhelm Tell sucht er hierdurch der Dichtung ein alterthümliches und lokales Gepräge zu geben.

Schiller hat sich in der erzählenden und historischen Darstellung, in der Briefform, in der philosophischen Abhandlung und in der Rede versucht. Aber alle diese Formen haben beinahe Einen Charakter, und es fehlt seinem gehaltreichen und vollendeten prosaischen Stil offenbar an Mannigfaltigkeit und Extensität. Er konnte beinahe immer nur auf Eine Weise schreiben; seinem ernsten, immer in Ideen lebenden Geiste ging die Biegsamkeit ab. Seine Prosa gehört durchweg der höhern, ja höchsten Gattung an. Sie hat etwas dem Erhabenen Analoges; sie ist oft feierlich und prächtig. Daher ist Schiller am schwächsten im Briefstil, obgleich die Briefe über Don Karlos durch eine gewisse nachlässige Natürlichkeit der epistolarischen Form noch am nächsten treten. Aber seine Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen sind Abhandlungen — und alle seine Abhandlungen könnten theilweise wieder als Reden gelten. Das Allgemeine und Ideale des Schiller'schen Stils zeigt sich seiner Form nach eben dadurch, daß er keiner besondern Gattung angehört. Man könnte es bedauern, daß Schiller, wie er es einmal vorhatte [1], nicht auch die Gesprächsform ausbildete, da er in der mündlichen wissenschaftlichen Unterhaltung so sehr ausgezeichnet war. Aber nach einem schon früher erwähnten philosophischen Dialog im Geisterseher zu urtheilen [2], hätte er seine Methode ganz verlassen müssen, wenn er in der Gesprächsform als solcher etwas hätte leisten wollen.

[1] Theil, 2, S. 265.
[2] Theil 2, S. 29 und S. 45.

Sechstes Kapitel.

Einfluß der philosophischen Selbstläuterung auf Schiller's Poesie. Drei Abstufungen seiner folgenden lyrischen Dichtung. Philosophischer Ideengehalt seiner meisten Gedichte.

Mit dem Aufsatze über naive und sentimentalische Dichtung legte Schiller seinen philosophischen Griffel nieder, und die Leser unserer Schrift mögen sich erleichtert fühlen, daß sie die philosophischen Aufsätze hinter sich haben, so wie Schiller selbst die freiere Sonnenbahn der Dichtkunst mit freudigem Muthe betrat. Die eben erwähnte Abhandlung war das Boot, in welchem er endlich auf dem langersehnten Eilande landete. Doch konnte er die Spekulation auch jetzt noch nicht beseitigen. Wie von ihr eigentlich seine ganze neuere Poesie ausging und wie er immer mit denkendem Bewußtsein dichtete, so liebte er es auch, sich über seine eigenen und fremden Leistungen auszusprechen. Daher bildete sich nach und nach eine Reihe von Kunstansichten und kritischen Urtheilen, welche seine ästhetische Spekulation mit seiner poetischen Praxis auf eine gar schöne Weise vermitteln und verbinden. Wir werden die wichtigsten dieser Reflexionen und Urtheile später im Zusammenhang darlegen.

Man hat es oft gesagt, daß Schiller's philosophische Richtung seiner Poesie geschadet habe, und Goethe selbst ist dieser Ansicht. „Es ist betrübend", spricht er bei Eckermann, „wie

ein so außerordentlich begabter Mensch sich mit philosophischen Denkweisen herumquälte, die ihm nichts helfen konnten. Humboldt hat mir Briefe mitgebracht [1], die Schiller in der unseligen Zeit jener Spekulationen an ihn geschrieben. Man sieht daraus, wie er sich damals mit der Intention plagte, die sentimentale Poesie von der naiven ganz frei zu machen. Aber nun konnte er für jene Dichtart keinen Boden finden, und dieß brachte ihn in unsägliche Verwirrung. Als ob die sentimentale Poesie ohne einen naiven Grund, aus dem sie gleichsam emporwächs't, nur irgend bestehen könnte."

Auch Schiller selbst schlug in späterer Zeit den positiven Gewinn seiner Spekulationen sehr gering an. Er betrachtete die philosophische Höhe als unbequem und unfruchtbar für den Künstler, weil von ihr kein Weg zu dem Gegenstande herabführe. Wir aber können unmöglich die Reihe seiner ästhetischen Abhandlungen nach dem zufälligen Nutzen abschätzen, welche der Dichter für die Ausübung seiner Kunst von ihnen hoffte. Sie tragen in sich einen hohen Werth; Erkenntniß und Wahrheit sind sich selbst genug. Aber Schiller mußte auch den philosophischen Entwickelungsprozeß vollenden, welcher sich in ihm aus seiner eigenthümlichen Naturanlage entsponnen hatte. Er mußte sich müde philosophirt haben, ehe er wieder dichten konnte. Längst war er mit sich selbst zerfallen, und erst, nachdem er auf sittlichem und wissenschaftlichem Wege seine Natur wieder hergestellt hatte, konnte er wieder und zwar zu einer reifern Dichtkunst zurückkehren. Die Philosophie hatte ihn beruhigt, ohne ihn ganz zu befriedigen: so suchte er sich jetzt durch die Dichtkunst zu vollenden. Wenn die Wahrheit ihrem Jünger alle ihre Verheißungen erfüllte, würde er sich nicht gedrängt fühlen, seine Menschheit durch das Handeln und die Schönheit zu ergänzen.

In diesem Sinne scheint selbst Goethe den ernsten wissenschaftlichen Studien unseres Freundes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. „Schiller ist ein geborner Dichter", sagt er. „Doch unsere Zeit ist so schlecht, daß dem Dichter im umgebenden menschlichen Leben keine brauchbare Natur mehr begegnet; um

[1] Es sind die, deren Inhalt wir im vierten Kapitel mitgetheilt haben.

sich nun aufzuerbauen, griff Schiller zu zwei großen Dingen: zur Philosophie und Geschichte". Hatte doch Goethe aus gleicher Absicht sich an die bildende Kunst und an die Naturbetrachtung gehalten. Und den günstigen Einfluß dieser Gemüthsläuterung durch die Wissenschaft werden wir durch die Thatsache bestätigt finden, wenn wir die Gedichte **vor** der historisch-philosophischen Periode mit den spätern vergleichen wollen.

Die frühern Gedichte, besonders von Don Karlos an[1] bis zu den **Künstlern**, mußten alle durch die Uebermacht einer unreifen Reflexion mehr oder weniger gekünstelt, spitzfindig, schwerfällig und dunkel ausfallen; sie leiden alle an Mißgriffen des Verstandes. Dagegen sind die spätern poetischen Erzeugnisse natürlicher, einfacher, klarer und anmuthiger. Schiller selbst erkannte den Gewinn dieser unersetzlichen philosophischen Ausbildung sehr wohl, so wenig Früchte er auch von seiner ästhetischen Theorie für die Ausübung seiner Kunst entlehnen konnte. Er mochte das Ergebniß seiner Studien für das poetische Schaffen immerhin als sehr geringfügig anschlagen; die Form, welche jene Studien seinem Geiste gegeben hatten, war entscheidend. „Vordem", sagt er[2], „legte ich das ganze Gewicht in die Wahrheit des Einzelnen, jetzt wird alles auf die Totalität berechnet, und ich werde mich bemühen, denselben Reichthum im Einzelnen mit eben so vielem Aufwand von Kunst zu verstecken, als ich sonst Fleiß angewandt, ihn zu zeigen und das Einzelne recht vordringen zu lassen". Er fand nun auch, daß seine Poesien an Leichtigkeit gewonnen hatten, die man früher an ihnen vermißte. „So viel", schreibt er in diesem Sinne an Goethe, „habe ich nun aus gewisser Erfahrung, daß nur strenge Bestimmtheit der Gedanken zu einer Leichtigkeit verhilft. Sonst glaubte ich das Gegentheil und fürchtete Härte und Steifigkeit. Ich bin jetzt in der That froh, daß ich mir es nicht habe verdrießen lassen, einen sauern Weg einzuschlagen, den ich oft für die poetisirende Einbildung verderblich hielt". Denselben Gedanken

[1] Siehe Theil 1, S. 311.

[2] Schiller's Briefwechsel mit Humboldt, S. 429.

spricht er zu derselben Zeit gegen Humboldt aus: „Es ist gewiß, daß die Bestimmtheit der Begriffe dem Geschäfte der Einbildungskraft unendlich vortheilhaft ist. Hätte ich den sauern Weg durch meine Aesthetik nicht geendigt, so würde dieses Gedicht (das Ideal und das Leben) nimmermehr zu der Klarheit und Leichtigkeit in einer so difficilen Materie gelangt sein, die es wirklich hat".

Unersetzlich waren ihm daher seine philosophischen Studien, denn er konnte auf keinem andern Wege zur Wahrheit und Natur zurückkehren. Andere Dichter bilden sich durch Erfahrung und eine weite Weltanschauung, aber Schiller war durch Schicksal, Verhältnisse, Krankheit und Geistesrichtung der äußern Welt entfremdet. Andere Dichter arbeiten sich durch fortgesetzte Uebung aus ihrer Unvollkommenheit heraus; unsern Schiller, welchem durch seine äußere Lage und sein innerer Zustand eine lange Zeit das Dichten ganz untersagt war, konnten nur seine ernsten historischen und philosophischen Studien über diese Zwischenstufe hinwegtragen, und er ist bei seinem Wiedererscheinen auf dem Felde der Dichtkunst beinahe ein anderer Mensch.

Diese stillen, einsamen, viele Jahre hindurch fortgesetzten Arbeiten bestimmten aber nicht allein die Art und Weise, wie er seinen poetischen Stoff behandelte, sondern sie lieferten längere Zeit hindurch größtentheils auch diesen Stoff selbst. Durch seine Spekulation hatte er sich eine eigne sittlich-ästhetische Welt auferbaut, die gleichsam sein ideal gestalteter Geist selbst war, in welcher er um so mehr ausschließlich lebte und webte, als sein armes äußeres Leben seinem hohen Ideenflug sehr geringfügig vorkommen mußte. Als er nun wieder zu dichten anfing, woher konnte er die Stoffe seiner Poesie anders nehmen, als aus eben dieser Ideenwelt?

In der That vereinigten sich seine Lage, seine ideale Natur und seine Theorie mit einander, um wenigstens die ersten Poesien nach seiner philosophischen Periode beinahe ganz in den Gedankenkreis einzuschließen, welcher sich durch seine geschichtlichen und philosophischen Forschungen in ihm ausgebildet hatte. Wenn Schiller als Dichter auf seine äußern Verhältnisse verwiesen gewesen wäre, wie Goethe seine

meisten Gedichte aus äußern Anlässen des Lebens schöpfte, so wäre seine Muse bald verstummt. Zwar fehlte es auch dem engen und einförmigen Leben unseres Kranken und Einsiedlers nicht an interessanten Vorfällen, welche poetisch hätten gestaltet werden können, und wir erinnern nur an jene Todesfeier in Hellebeck. Durch wie viele Gedichte und Anspielungen hätte nicht ohne Zweifel Goethe diese edle, diese einzige Huldigung verherrlicht, wenn sie ihm widerfahren wäre! Was that aber Schiller? „Jener Vorgang“, schreibt er[1], „war für den Abgeschiedenen bestimmt, und der Lebende wird sich nie mehr erlauben, ihn zu berühren“. Hier beeinträchtigte der Mensch den Dichter, aber jener gewinnt vielfältig wieder, was dieser einbüßt. Wen sollte dieses Schweigen nicht mehr rühren und erheben, als die herrlichsten Gesänge? — Nahm er aber auch wirklich einzelne Privatzustände in seine Dichtung auf, so entblößte er dieselben von allem Individuellen, und hob sie häufig dadurch noch mehr in das Allgemeine, daß er sie zum Substrat einer Idee machte. Eine solche Idealisirkunst hatte er schon in seiner Recension über Bürger von dem Dichter gefordert und in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung als eine nothwendige Forderung aufgestellt[2]. Er verlangte von jedem Gedicht einen sentimentalen Gehalt, Idealität, Tiefe, Geist, Innerlichkeit, gleichsam noch über die schöne Form hinaus, und diese suchte er vorzüglich in einer gewissen Allgemeinheit und Nothwendigkeit, welche dann durch Gefühl und sittlichen Affekt belebt werden mußten. „Der Dichter“, behauptet er[3], „kann nur in so fern unsere Empfindungen bestimmen, als er sie der Gattung in uns, nicht unserm spezifisch verschiedenen Selbst, abfordert. Um aber sicher zu sein, daß er sich auch wirklich an die reine Gattung in den Individuen wende, muß er selbst zuvor das Individuum in sich ausgelöscht und zur Gattung gesteigert haben. In einem Gedichte darf daher nichts wirkliche (historische) Natur sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder

[1] Siehe Theil 2, S. 283 f.

[2] Ebendaselbst, S. 297 und Theil 3, S. 69 ff.

[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1285. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 448 f.)

weniger Beschränkung der allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist gerade um so viel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist gerade um so viel weniger nothwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekt eigenthümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Nothwendigen liegt der große Stil". In dieser Ansicht, zu welcher ihn sein Idealisirtrieb führte, befestigte er sich durch seine Theorie der sentimentalischen Dichtung noch mehr, und das war ohne allen Zweifel der größte Nachtheil, welchen die Spekulation seiner Dichtung brachte, daß diese in Form und Inhalt auf metaphysischen Boden verrückt wurde. Wie wenn der Einbildungskraft etwas anderes gefallen und auf die Empfindung etwas anderes wirken könnte, als das Anschauliche, sinnlich Wahrnehmbare, und dieses nicht immer individuell wäre!

Seinen damaligen poetischen Standpunkt bezeichnen besonders auch seine Urtheile über seine eigenen Gedichte. In den Briefen an Humboldt gibt er denjenigen vor den übrigen den Vorzug, welche sich durch idealen Gehalt und eine gewisse Allgemeinheit der Form auszeichnen. Das Ideal und das Leben trägt bei ihm den Preis davon, und darnach ist ihm der Genius das liebste von allen seinen gleichzeitigen Gedichten. Von den Idealen dagegen, welche wegen ihrer unmittelbaren Natur und Frische Goethen am meisten gefielen, urtheilt er sogar, dieses Stück sei zu subjektiv, zu individuell wahr, um als eigentliche Poesie beurtheilt werden zu können. Also aus demselben Grunde, warum Goethen den Idealen einen höhern Werth einräumte, als allen andern zu dieser Zeit verfertigten Gedichten, wollte Schiller dieses Stück gar nicht einmal als eigentliches Gedicht beurtheilt wissen. An dieser ganzen Gattung auf der Reflexion beruhender, durch das Denken vermittelter, allgemein gehaltener Darstellungen konnte Goethe nie ein wahres Wohlgefallen finden. „Sie haben sich", schreibt er in späterer Zeit an seinen Freund, „den Spaß gemacht, die Aussprüche der Vernunft mit dichterischem Mund vorzutragen — was zu erlauben, aber nicht zu loben war"[1].

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 334.

In diesem Gebiet aber mußte Schiller die meisten lyrischen Stücke unmittelbar nach seiner Rückkehr von der Spekulation zur Poesie liefern. Sie sowohl, als der Schiller'sche Bildungsgang, den sie voraussetzen, finden in der Literaturgeschichte beinahe nichts Aehnliches, so daß Humboldt in dieser Hinsicht Recht hat, zu sagen, Schiller habe die lyrische Dichtkunst erweitert. Man kann sie metaphysische Gedichte, Reflexionslieder, Idealgesänge nennen, so wie das Jahr 1795, in dessen zweiter Hälfte die meisten derselben entstanden, füglich das Jahr der Ideendichtung heißen kann.

Von dieser Dichtung stieg er im Verlauf seiner fortschreitenden Entwickelung zu einer gemischten oder mittlern Klasse herab, wo sich die Idee mit dem Wirklichen und Konkreten in Verbindung zu setzen suchte, bis er endlich bei der reinen, objektiven Dichtung anlangte.

Wir werden unsern Dichter später auf diesem interessanten Gang, den er von seiner philosophischen Höhe einschlug, verfolgen und begleiten, bis zu dem Zeitpunkte hin, wo ihn das Drama wieder in Besitz nahm und die lyrische Dichtkunst nur noch von Zeit zu Zeit einen einzelnen Sprößling trieb.

Doch brachte es seine Geistesorganisation mit sich, daß der Gedichte, die zur reinen, objektiven Gattung gehören, verhältnißmäßig nur wenige sind. Die meisten haben einen besondern Ideengehalt, und sind durch Schiller's bisherigen Bildungsgang nicht allein der Form nach bestimmt, sondern auch ihrem Wesen nach aus demselben hervorgegangen. Es sind Manifestationen seiner philosophisch begründeten Weltansicht, Kinder der Spekulation und des Denkens.

Da wir nun die Resultate dieses Denkens bisher kennen lernten, so werden wir die Gedichte der dritten Periode möglichst mit den Resultaten der Spekulation in Verbindung zu setzen und in dem Dichter den Philosophen aufzusuchen haben. Durch eine solche vergleichende Charakteristik wird uns der innere Zusammenhang zwischen Schiller's Denken und Dichten recht deutlich vor Augen treten, werden wir gewahr werden, wie er seine Weltanschauung verfolgte und erweiterte und wie er

das poetisch ausprägte, was er denkend aus der Tiefe seines Geistes ans Licht des Bewußtseins gezogen hatte. Auch wird hierdurch das, was die Muse nur einzeln aussprach, sich an Verwandtes anschließen und sich zu einem größern Ganzen zusammenfügen, und wir werden Schiller's philosophische Aufsätze und Gedichte sich friedlich einer höhern Einheit unterordnen sehen.

Der Einfluß der philosophischen Forschungen Schiller's auf seine Poesien ist aber dem Grad nach verschieden. In manchen Gedichten wird geradezu ein früher prosaisch ausgedrückter Gedanke beinahe mit denselben Worten, nur in poetischem Gewande, wiederholt. So in den Epigrammen: die Führer des Lebens[1], der Zeitpunkt[2], politische Lehre[3], Kolumbus[4] und wenigen andern Darstellungen. Eine zweite Gruppe von lyrischen Stücken behandelt früher auseinandergesetzte Gedanken in abweichender, freier, eigenthümlich poetischer Weise. Nur der Grundgedanke erscheint hier wieder, aber in durchaus veränderter Gestalt, zusammengedrängt oder erweitert, von unpoetischen Ingredienzien gereinigt und in den reinen Aether des Schönen emporgetragen. Die dritte Parthie endlich schließt sich an kurz und beiläufig gegebene philosophische Andeutungen in den von uns erörterten Aufsätzen an, und ergänzt und erweitert diese. Hierzu gehören besonders viele Gedichte von sittlichem Inhalt, dessen Erörterung unserm Schriftsteller in seinen ästhetischen Aufsätzen nicht im Wege lag. Diese sittlichen und rein menschlichen Gegenstände sind dagegen in seinen Gedichten an Anzahl gerade überwiegend. Nur wenige Poesien bleiben übrig, deren Grundideen sich nicht auf die uns bekannten prosaischen Darstellungen beziehen. Aber wer war mehr in beständig fortschreitender Entwickelung begriffen, als Schiller? Darüber

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 61. 1. (Oktavausg. B. 1, S. 449) verglichen mit S. 1264. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 351).

[2] Ebendaselbst S. 97. 1. (Oktavausg. B. 1, S. 479) verglichen mit S. 927. 1. (Oktavausg. B. 9, S. 126).

[3] Ebendaselbst S. 93 (Oktavausg. B. 1, S. 460) verglichen mit S. 1264. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 350).

[4] Ebendaselbst S. 84. 1. (Oktavausg. B. 1, S. 418) verglichen mit S. 769 (Oktavausg. B. 10, S. 340).

hat man sich nicht zu wundern, daß in seinen Gedichten manche früher noch nicht prosaisch ausgedrückte Gedanken vorkommen, sondern vielmehr darüber, daß er als Dichter seinem philosophischen Gedankengang so getreu und so nah blieb, und daß die weiteste Welt auch des ideenreichsten Menschen auf so wenige, einfache Grundansichten zurückläuft.

Zuletzt sei uns noch erlaubt, ein Wort von den Gedichten im voraus zu sagen, in denen sich gar kein besonderer Ideengehalt ausspricht. Hierher gehört eine mäßige Menge von Stücken, welche bloß erzählend, beschreibend, darstellend sind, wie die deutsche Treue, der Abend, die Nadowessische Todtenklage. Dann ist der Grundgedanke mancher Gedichte dem Verfasser nicht besonders angehörig, sondern ein Gemeinplatz, wie bei den Balladen, deren überwiegender Geschichtsstoff mit einem eigenthümlichen Ideenstoff des Dichters nicht gut verträglich ist. Denn wenn ein idealer Gehalt mit dem historischen Stoffe verbunden wird, so wendet sich der Leser von der Begebenheit ab zur innern Welt, und die lyrische Stimmung beeinträchtigt oder vernichtet dann die nach außen gekehrte, ruhige epische Betrachtung. Es entsteht diejenige subjektive Ballade, welche man füglich Romanze nennt [1]. Daher kann der Hauptgedanke einer eigentlichen Ballade nur ein allgemeiner und bekannter sein, der uns nicht von der Geschichte ablockt. Wenn sich das ganze Gewicht nach Außen neigen soll, darf das Innere, welches der Dichter aus seiner Seele in sein Werk verwebt, keinen charakteristischen Zauber haben. Ruhen daher auch die Schiller'schen Balladen meistens auf Grundideen, so sind dieß doch allgemein bekannte Wahrheiten, in welche der Dichter nur sparsam die Charakterzüge seiner Denk- und Empfindungsweise verwebt, wogegen er seine Romanzen mit den Kleinodien seiner Denkweise reichlicher ausgeschmückt hat. Endlich machte Schiller auch, wie wir sehen werden, seine Ansichten und Bestrebungen gegen Andersdenkende geltend, zum Theil sich selbst gegen sie vertheidigend, meist aber seine Gegner angreifend und bloßstellend. In diesem letztern Falle tritt nicht unmittelbar die Ansicht

[1] Nach Götzinger.

Schiller's, sondern zunächst nur die Thorheit und das Ungeschick seiner gezüchtigten Feinde an den Tag. Daher deuten uns die meisten persönlichen Epigramme, die sogenannten Xenien, die eigenthümlichen Ideen Schiller's nur unbestimmt und verdeckt an. Diese momentanen Einfälle sind mehr von Außen als von Innen hergenommen; es sind abgenöthigte Erklärungen, in den Mund gelegte Worte — Waffen, die ihm seine Feinde selbst in die Hände gaben, um sie zu züchtigen. Die andern Sinngedichte, welche friedlicher und allgemeiner Natur sind, greifen dagegen tiefer in die eigenthümliche Ideenbewegung Schiller's ein. Wir werden sie später zu einem Ganzen verknüpfen, und in ihnen seine Lebensansicht ziemlich vollständig ausgesprochen finden.

Siebentes Kapitel.

Große Produktivität und Thätigkeit. Die erste Gattung der Ideenpoesie und die hierher gehörigen Gedichte.

So lange ward Schiller von dem schönen Glück seiner Jugend, der Poesie, fern gehalten, und mehrere Male war er schon aus ihrer Nähe von der Spekulation zurückgeschlagen worden, bis er endlich wieder bei ihr anlangte. Jetzt aber ernährte er die junge poetische Pflanze, wie wir schon wissen, von dem Ertrag seiner langjährigen philosophischen Studien, und es entstand die Zeit der metaphysischen Dichtung. Es war in der zweiten Hälfte des Jahres 1795.

Er hatte sich in seinen ästhetischen Abhandlungen ein Magazin von Ideen angelegt, die der nun endlich entfesselte Genius, nicht ohne Mühe, um so eher in Poesie umsetzen konnte, da sie zugleich Schiller's lebendigste Gefühle und sein innerstes Leben selbst waren. Hieraus erklärt sich seine außerordentlich große Produktivität sogleich nach seiner Rückkehr zur Poesie. „Ich habe“, bekennt er selbst, „meine poetische Fruchtbarkeit in diesem Jahre doch zum Theil der langen Pause zuzuschreiben, die ich in poetischen Arbeiten machte und die mich Kräfte sammeln ließ. Im nächsten Jahr wird es langsamer gehen“. Da die Gedankenwelt ärmer ist, als das Leben und die

unmittelbare Empfindung, und sich nur die wenigsten metaphysischen Stoffe poetisch behandeln lassen, so konnte diese Quelle nicht lange für ganze Gedichte ergiebig sein.

In dem Sommer 1795 entstanden vierzig kleinere und größere Gedichte. Während er so fleißig für die Horen und den Almanach arbeitete, für erstere auch durch Abfassung des Aufsatzes über sentimentalische Dichtung, dehnte er trotz seiner Kränklichkeit, der vielen lästigen Redaktionsgeschäfte und der Korrespondenz mit seinen Mitarbeitern seine bewunderungswürdige Thätigkeit noch weiter aus. Keine bedeutende Erscheinung iu der Tagesliteratur blieb von ihm unbeachtet, in den schlaflosen Nächten las er Romane und andere poetische Werke, wie er denn in der eben genannten Abhandlung seine Kenntniß der Dichter und ihrer Werke genugsam an den Tag legte. Er faßte nun auch den Plan, lateinische Dichter, besonders den Juvenal, Persius und Plautus zu lesen, um seinem Geiste die rechte Disposition zum poetischen Bilden zu geben. Hierzu wollte er sich, wie er sagt, mit der ruhigen Vernunft und schönen Natur der Alten umringen und in eigentlichem Sinne unter denselben leben. Er bat sich von Humboldt französische oder deutsche Uebersetznngen von diesen Dichteru aus, da ihm sein Latein für das Verständniß der Sprache des gewöhnlichen Lebens nicht zuzureichen schien [1]. „Seit einiger Zeit lese ich wieder mehr in den alten Lateinern", schreibt er am Ende des Decembers 1795 an Goethe, „und der Terenz ist mir zuerst in die Hände gefallen. Ich übersetze meiner Frau die Adelphi aus dem Stegreif, und das große Interesse, das wir daran genommen, läßt mich eine gute Wirkung erwarten". Ja, er faßte den ernstlichen Entschluß, der ihm schon lange im Sinne lag, das Griechische zu lernen. Ein neuer Beweis, wie Humboldt sagt, wie gründlich er alles anfaßte, womit er sich beschäftigte. Er fragte diesen seinen Freund um Rath, und wünschte auch ein Buch genannt zu wissen, in welchem auf die Methode bei diesem Studium und auf das Eigenthümliche dieser Sprache hingewiesen würde. Humboldt bedauerte nur die anfangs wenigstens

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 334.

verlorne Zeit, die er auf diese Beschäftigung würde verwenden müssen. Das methodische Lehrbuch konnte er ihm nicht angeben; es würde ihm auch nicht nur nichts geholfen, sondern ihn sogar von seinem Zwecke abgeführt haben. Alles faßte Schiller rationell, verstandesmäßig an. Durch den Begriff wollte er das Eigenthümliche sogar einer Sprache kennen lernen. Der Plan blieb übrigens unausgeführt, tauchte aber später wieder bisweilen in Schiller auf. Im Jahr 1800 hatte er große Lust, sich in Nebenstunden mit dem Griechischen zu beschäftigen, um nur so weit zu kommen, daß er in die griechische Metra sich eine Einsicht erwerben könne, und wollte hierzu ein griechisches Lexikon und eine brauchbare Grammatik genannt wissen [1]. Goethe schickte ihm die verlangten Bücher mit dem Bemerken, daß er sich wenig daran erbauen werde; das Stoffartige jeder Sprache, so wie die Verstandesformen stünden so weit von der Produktion ab, daß man gleich, sobald man nur hinblicke, einen so großen Umweg vor sich sähe, daß man gerne zufrieden sei, wenn man sich wieder herausfinden könne. Es müsse Jemand, wie Humboldt, den Weg gemacht haben, um dem Dichter etwa das zum Gebrauch Nöthige zu überliefern. Der Erfolg zeigte, daß Goethe richtig geurtheilt hatte.

Man hat es Schillern oft vorgeworfen, daß er des Griechischen unkundig war; aber auch Goethe wußte nicht viel mehr und selbst Herder verstand wenig Griechisch. Und sicher ist es, daß die meisten, die des Griechischen kundig sind, den Geist der Hellenen nicht so erfaßt haben, als Schiller; ja Humboldt meint sogar, er würde vielleicht weniger fein und richtig über die Griechen gedacht haben, wenn er selbst griechisch zu lesen gewohnt gewesen wäre. Auf jeden Fall ist es bewundernswürdig, wie er aus Homer den naiven Geist so rein und wahr herausgriff, den die Vossische Uebersetzung doch sehr zu verhüllen scheint.

Das Leben unseres meist kranken, einsiedlerischen Freundes ist seine Thätigkeit. Indem wir diese näher charakterisiren, schildern wir jenes.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, B. 5, S. 322.

Als er wieder poetisch thätig zu sein anfing, stand er noch ganz auf philosophischem Boden. Wie mußte er hier verfahren, um aus seinen Ideen und Begriffen poetische Gestalten hervorzurufen? Welche Wege boten sich ihm an, um das allgemein Gedachte möglichst zu individualisiren? Denn alle Poesie lebt im Individuellen, und wenn Schiller diesen Grundsatz auch theoretisch verkannte, so mußte sein besserer Genius ihn doch mehr oder weniger praktisch befolgen.

Vor allem suchte Schiller das Ideale durch das Reale dadurch zu beleben, daß er jenes entweder diesem entgegensetzte oder das Ideale durch die Merkmale, welche es mit dem Realen gemein hat, schilderte. Die Veranschaulichung geschah durch den Kontrast oder durch die Aehnlichkeit. In beiden Fällen wird das Ideale als dem Realen koordinirt gedacht und auf dieser Nebenordnung ruht die erste Gattung der Ideenpoesie.

Die Anzahl der Gedichte, welche ganz auf dem Gegensatz auferbaut sind, ist nicht groß, so tief das Antithetische auch in der Denk- und Gefühlsweise Schiller's gegründet ist, und so häufig er auch diese Figur in kleineren Kreisen gebraucht[1]. Wer uns nämlich vom Idealen nur sagt, was es nicht ist, der gibt dasselbe doch dem Verstande mehr zu errathen, als er es vor das Auge der Phantasie stellt. Will er daher seine Ideen uns näher rücken, so muß er ihnen das Entsprechende aus der wirklichen Welt zuströmen lassen, so muß er also Bilder, Gleichnisse, Mythen und andere Figuren der Aehnlichkeit herbeiziehen. Das Gerippe der Antithese wird auf diese Weise von mannigfachem Laubwerk nnd Blüthenschmuck umrankt, dessen Stütze zu sein es gleichwohl nicht aufhört.

Ganz auf der Figur der Antithese ruht das lyrische Lehrgedicht: Ideal und Leben. Es beginnt mit dem Gedanken, mit welchem die Resignation schloß[2], daß dem Menschen zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden (der aus der Tugend entspringenden Selbstzufriedenheit) nur die bange Wahl bleibe,

[1] Siehe Theil 3, S. 110.
[2] Siehe Theil 1, S. 281.

während sich im Leben der Götter beides vereinige. Aber ist es nicht auch dem Menschen vergönnt, zu einer solchen vollkommenen Glückseligkeit zu gelangen? Wer dieß will, muß sich über den materiellen Genuß erheben, und nicht in die Welt der Sittlichkeit, sondern in das Reich der Schönheit flüchten, welche allein die verschiedenartigen Ansprüche unserer menschlichen Natur harmonisch befriedigt — aber zugleich, als das Erzeugniß unserer eigenen Selbstthätigkeit, keine reale Wesenheit hat. Daher wird denn die Schönheit als das Reich der Gestalten (Formen) und des Scheins dargestellt:

„An dem Scheine mag der Blick sich weiden",

und das ganze Gedicht war ursprünglich: das Reich der Schatten überschrieben. Nur in diesem Gebiete finden wir die vollendete Menschheit, welche ja ebenfalls in einer freien Zusammenstimmung der sinnlichen und geistigen Kräfte des Menschen besteht. Daher die Verse:

„Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebe hier der Menschheit Götterbild".

Im realen Leben ist ein beständiges Ringen entweder nach einem vorgehaltenen, nie ganz erreichbaren Ziel oder ein Kämpfen mit dem Schicksal; nur im Reiche der idealen Schönheit erscheint uns das ersehnte Ziel und die Befriedigung. Im Leben herrschen Naturkräfte, Muth, Kühnheit und Stärke; wer sich zu dem Ideal schöner Menschlichkeit erhoben hat, für den gibt es keinen Widerstreit mehr, denn

„Aufgelös't in zarter Wechselliebe,
In der Anmuth freien Bund vereint,
Ruhen hier die ausgesöhnten Triebe,
Und verschwunden ist der Feind".

In der Wirklichkeit, so lange der Künstler noch mit dem Stoff ringt, ist Fleiß und Anstrengung nöthig; ist er dagegen bis zur Schönheit vorgedrungen, so erhebt sich sein Kunstwerk in reiner, leichter Gestalt. Im Leben schwindet an der Größe des Sittengesetzes jede That, jede Gesinnung des Tugendhaften

in Nichts hin; wer dagegen, der Schönheit theilhaftig, das Sittengesetz aus Neigung erfüllt, für den hat es keine Furchtbarkeit mehr. Wenn uns endlich im Leben oft großes Weh umfängt oder wir mit andern Unglücklichen schwer leiden, so schweigt aller Jammer in den heitern Regionen der rein ästhetischen Formen. Auf diese Weise bewegt sich das merkwürdige Gedicht in lauter Gegensätzen, von denen immer ein Paar in je zwei zusammengehörenden Strophen vom sechsten Abschnitt an regelmäßig dargestellt werden. Das wirkliche Leben ist die Leiter, und dessen Unruhe, Kämpfe, Arbeit, Gesetzeszwang und Jammer sind die Sprossen, auf denen der Dichter in den Himmel des Schönen aufsteigt, und jeder Sprosse, welche er ersteigt, verdankt er eine neue Ansicht desselben. Da er sich jedoch mit allen diesen Entgegenstellungen nicht genug thut, so veranschaulicht er in den zwei letzten Strophen die Hauptideen in dem großartigen Gleichniß der Apotheose des Herakles. Das Gedicht hat gleichsam den pathologischen Charakter seines Inhalts, denn sein Verfasser entwindet sich selbst mit schmerzhafter Anstrengung seiner wissenschaftlichen Begriffswelt, um sich in das Reich des Schönen zu flüchten.

Das Ideal und das Leben ist die Blumenkrone der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen. Die ästhetische Welt des Scheins und Spiels, der reinen Formen, wie sie besonders gegen das Ende dieser Briefe entwickelt wird, erscheint hier sichtbar vor unsern Augen, so weit sie es werden kann. „Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt“[1], ist das Thema des wunderbaren, einzigen Gedichts, in welchem jede Zeile, jedes Beiwort einen metaphysischen Hintergrund hat. Dieselbe ästhetische Weltanschauung, welche der Dichter in den Göttern Griechenlands seiner sehnsuchtsvollen Seele in den Mythen der Alten vorführt, erschafft sich hier selbstständig aus eigenen Mitteln. Ein neuer Vernunftmythus tritt an die Stelle der untergegangenen Volksmythen.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1204. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 76).

Schiller fühlte es einige Monate nach der Abfassung selbst, daß diesem Gedichte die Anschaulichkeit fehlt [1]. Daher wollte er, an den Schluß desselben anknüpfend, eine Idylle in seinem Sinne des Wortes nachfolgen lassen, deren Inhalt die Vermählung des Herakles mit der Hebe wäre. Es sollte ein Gegenstück zu seiner „Elegie" (dem Spaziergange) sein, nicht belehrend, sondern darstellend und auf einen Fall bezogen, für welchen das Ideal und das Leben gleichsam nur Regeln enthalte. Kurz, er dachte das Reich der Schönheit objektiv zu individualisiren. „Alle seine poetischen Kräfte", schreibt er, „spannten sich noch zu dieser Energie an". „Denken Sie sich den Genuß", ruft er aus, „in einer poetischen Darstellung alles Wirkliche ausgelöscht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen — keinen Schatten, keine Schranken, nichts von allem dem mehr zu sehen. Mir schwindelt ordentlich, wenn ich an diese Aufgabe — wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflösung denke. Eine Scene im Olymp darzustellen, welcher höchste aller Genüsse! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erst ganz frei von allem Unrath der Wirklichkeit, ganz rein gewaschen ist; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ästhetischen Theil meiner Natur noch auf einmal zusammen, wenn er auch bei dieser Gelegenheit rein sollte aufgebraucht werden". Schiller scheint bei aller seiner Begeisterung an diesem unausführbaren Plan doch selbst gezweifelt zu haben. Aus allgemeinen Ideen läßt sich noch weniger ein Gedicht schaffen, als aus bloßen Begriffen eine Philosophie entwickeln. Jene Meinung konnte vorübergehend auch nur unserem Schiller in den Sinn kommen; sie bezeichnet aber mehr, als alles andere, seinen damaligen Standpunkt.

Zu derselben Zeit, wo sich in Deutschland eine transcendente Philosophie zu bilden anfing, versuchte sich Schiller vorübergehend an einer sich versteigenden Dichtung, indem auch er in seiner Weise dem Zeitgeist einen kleinen Tribut brachte.

So blieb dann das erste dieser metaphysischen Stücke (denn die unbedeutende Epistel Poesie des Lebens kommt

[1] Schiller's und Humboldt's Briefwechsel, S. 327 f.

nicht in Betracht und ward auch erst später gedruckt) auch das äußerste der ganzen Gattung. Höher vermochte sich seine Muse nicht zu erheben. Er konnte sein Talent nicht besser darthun, als daß er einem solchen abstrakten Gegenstand so viel Leben und Anschaulichkeit ertheilte; was aber dennoch nur einer solchen Riesenkraft gelang, wie sie vor allen andern Dichtern ihm eigen war.

Auf das bestimmteste tritt, sogar im Wechsel des Rhythmus, die kontrastirende Behandlung in Würde der Frauen hervor, wovon das eben erörterte Gedicht gleichsam als Vorbild gedient zu haben scheint. Denn dieselben Gegensätze kehren, nur in den engern Sphären des weiblichen und männlichen Lebens, hier wieder. Da Schiller die vollendete Menschheit, aus welcher ihm die Idee der Schönheit emporwuchs, in der weiblichen Natur fand, so konnte er das Frauenleben selbst unter den Grundgedanken des vorigen Gedichtes bringen und demselben das Leben des Mannes, als des Repräsentanten der Wirklichkeit, entgegenstellen. Diesen Sinn haben die Worte:

„Sicher in ihren bewahrenden Händen
Ruht, was die Männer mit Leichtsinn verschwenden,
Ruhet der Menschheit geheiligtes Pfand“.

Alles was innerhalb dieser mit sich selbst einstimmigen Menschheit und der schönen Natur liegt, ist das Eigenthum der Frauen. Besonders sind die letzten, nachher ausgelassenen Strophen des Gedichts ganz aus Schiller's sittlicher Weltansicht herausgenommen. In den Zügen des Mannes aber, in der ins Unbegrenzte schweifenden Kraft, in der Ueberworfenheit mit der Welt, in dem Streben, diese zu beherrschen, in dem Mangel an Empfänglichkeit, in dem innern Kampf der Begierden, in dem Trachten, alle Sinnlichkeit in sich zu vernichten und das reine Sittengesetz in seiner Person darzustellen, erkennt man frühern Charakterzüge des Dichters selbst.

„Aus der Unschuld Schooß gerissen,
Klimmt zum Ideal der Mann
Durch ein ewig streitend Wissen,
Wo sein Herz nicht ruhen kann,

Schwankt mit ungewissem Schritte,
Zwischen Glück und Recht getheilt,
Und verliert die schöne Mitte,
Wo die Menschheit fröhlich weilt".

Den großen Gegensatz zwischen Natur und Kultur, der schon durch Würde der Frauen geht, stellt auch der Genius dar, wo die Triebe, die Gefühle und Kräfte des Herzens und der Instinkt des Sittlichen in Kontrast gestellt werden mit dem vollständigen Bewußtsein, mit der Regel und Wissenschaft, wie schon die ursprüngliche Ueberschrift: Natur und Schule, zu erkennen gab. Die hier angedeuteten Ideen liegen der ersten Abtheilung der naiven und sentimentalischen Dichtung zu Grunde[1], welcher Aufsatz daher als ein Kommentar dieses Gedichtes angesehen werden kann. Nur die Anwendung ist verschieden — dort geht sie auf das Sittliche, hier auf das Aesthetische. Das Sittengesetz spricht sich auf eine doppelte Weise aus, entweder untrüglich durch das unmittelbare Gefühl, bei einem naiven Menschen und in einer naiven Zeit, oder begriffsmäßig durch den oft irrenden Verstand im Alter der Kultur. Aber nur die vollendete Bildung läßt uns bei der einmal verlornen Natur wieder anlangen. „Der Mensch sollte (nach seiner Bestimmung) den eingebüßten Stand der Unschuld wieder aufsuchen lernen durch seine Vernunft, und als ein freier vernünftiger Geist dahin zurückkommen, wovon er als Pflanze und als eine Kreatur des Instinkts ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwissenheit und Knechtschaft sollte er sich, wäre es auch nach späten Jahrtausenden, zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten, einem solchen nämlich, wo er dem moralischen Gesetz in seiner Brust ebenso unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Instinkte gedient hatte, als die Pflanze und das Thier diesem noch dienen"[2].

Durch eine Reihe von Gedichten erhebt Schiller im Gegensatz zu der beschränkten menschlichen Einsicht die edeln Regungen des Herzens, als deren Evangelisten wir ihn schon

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 189.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1035 (Oktavausg. B. 10, S. 445).

in seinen ästhetischen Untersuchungen kennen gelernt haben. Die Welterfahrung, die Verstandesberechnung, das begriffsmäßige Vernunfterkennen, ist seine Lehre, müssen sich vor den reinen Trieben und Gefühlen beugen, welche jenem mittelbaren Erkennen zu Grunde liegen und ihm seinen edelsten Inhalt liefern, und in deren ebenmäßiger Ausbildung alle Schönheit, Liebe und alles ächt Menschliche enthalten ist. Welch ein naher, reicher Stoff für einen Dichter, der selbst immer mit dem Herzen arbeitete! Und so verherrlicht er auch in diesem unsterblichen Gesang, in dem Genius, die ursprünglichen, tiefverborgenen, wahrhaftigen und harmonisch wirkenden Kräfte unseres Wesens, für welche die nachfolgende wiederholende Wissenschaft und die begriffsmäßige Selbstbesinnung nur ein schlechter Ersatz ist.

In die Reihe dieser auf dem Kontrast ruhenden Gedichte gehören noch die Elegien, die Geschlechter und die Sänger der Vorzeit. Jenes Gedicht stellt in einer allgemein gehaltenen Schilderung die von Natur aus feindlichen Charaktere des Jünglings und der Jungfrau einander gegenüber. Aber die Natur weiß ihr Werk zu beschützen, und mit rührender, süßer Anmuth wird es uns vor die Augen gemalt und in das Herz gesungen, durch welche Mittel die mächtige aus dem wildesten Streite der Harmonie goldenen Frieden hervorruft:

„Göttliche Liebe, du bist's, die der Menschheit Blumen vereinigt,
Ewig getrennt, sind sie doch ewig verbunden durch dich".

Ein Amt, welches in einer der ästhetischen Abhandlungen [1] der Schönheit ertheilt wird. Aber die Schönheit ist ja die Pflegerin der Liebe [2]. Die Sänger der Vorwelt endlich gehören den lebensvollen und warmen Erzeugnissen an, welche der Gegensatz der antiken und modernen Kunst emportrieb und die daher im Gebiet der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung liegen. Hier wünscht er unserer Zeit klagend die ästhetische Weltanschauung zurück, die ein

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1220. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 152).
[2] Ebendaselbst S. 1159. 1. o. (Oktavausg. B. 11, S. 260).

Eigenthum des Alterthums war, hier sehnt er sich nach dem mitdichtenden Jahrhundert des Homer und nach dem mitfühlenden des Perikles. So ergänzt und erweitert diese Elegie die Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, an denen wir früher tadelten, daß sie den „Staat des schönen Scheins“ auf einige wenige ausgelesene Zirkel beschränken. Wie der alte Dichter ganz der Außenwelt hingegeben ist, während der neuere Idealdichter vereinzelt und mühsam aus seinem Herzen schöpft, hat er sich selbst charakterisirend schön ausgesprochen [1].

Die zweite Art der Veranschaulichung besteht darin, daß der Dichter seine Ideen durch das denselben Aehnliche, welches ihm die reale Welt darbietet oder welches er zu diesem Zwecke selbst bildet, individuell zu machen sucht. Als solche ästhetische Hülfsmittel der Gestaltung ganzer Gedichte gebraucht Schiller vorzüglich Gleichnisse, die Mythologie, die Geschichte und eine symbolische Natur- und Weltbetrachtung, oder er läßt seine Darstellung auch ganz symbolisch werden.

Goethe vergleicht gerne einen geistigen Zustand, ein inneres Erlebniß mit Erscheinungen der materiellen Welt; Schiller sucht häufiger ein sinnliches Substrat für eine Idee, und da das Ueberirdische unerschöpflich ist und nichts Entsprechendes in der Körperwelt findet, so läßt er öfters mehrere Bilder und Gleichnisse auf einander folgen, ja er stellt bisweilen eine Idee durch ein ganzes Gedicht in einer Reihe von Gleichnissen dar. Hier tritt nicht selten der Fall ein, daß uns seine glühende Phantasie rasch und jählings von einem Bilde zu einem zweiten und dritten ganz ungleichartigen hinüberreißt, so daß wir in einer gewaltsamen Aufregung gehalten, und die Einheit der Anschauung und ein ruhiger, gleichmäßiger Eindruck gestört werden. In der Macht des Gesanges sind alle Ideen an eben so viele Gleichnisse geknüpft. Zuerst wird der geheimnißvolle Ursprung der Poesie durch den Bergstrom versinnlicht, von dem der Wanderer nicht weiß, woher er rauscht; ihre Gewalt auf das menschliche Herz wird dann mit den Parzen verglichen, in deren Hand

[1] Siehe Theil 3, S. 69., S. 80 und sonst.

wir sind, und mit dem Hermes, welcher die Todten in die Unterwelt bringt und auch wieder heraufführt; ferner ist ihre Macht, uns in die ideale Welt zu erheben, dem erhabenen Eindruck eines ungeheuern Schicksals ähnlich, von dem wir uns plötzlich erfaßt fühlen; und endlich wird ihr Verdienst, uns von den kalten Regeln des konventionellen Lebens (der Kultur) weg wieder zur Natur zu führen mit der Rückkehr eines verlornen Kindes zu seiner Mutter zusammengestellt. Mit dem letzten Gedanken tritt diese Ode in einen Kreis, in welchem sich damals besonders der Denker vorzüglich bewegte. Auch hier spielen Ideen, deren Wiege wir in den ästhetischen Schriften Schiller's nachweisen können. „Die Schönheit ist die Bürgerin zweier Welten“ [1] — „der Zweck der Kunst ist es, Vergnügen auszuspenden und Glückliche zu machen“ [2] — „sie führt den angespannten Menschen zur Natur zurück“ [3] — und verwandte Grundansichten vergegenwärtigen sich uns leicht.

Auf ähnliche Weise, wie in der Macht des Gesanges, ist der in den schönen Distichen, welche Würden überschrieben sind, niedergelegte Gedanke, gleichsam ganz Gleichniß. Wie die Säule des Lichts des Baches Welle vergoldet, beleuchtet der irdischen Würde Glanz den Menschen:

„Nicht er selbst, nur der Ort, den er durchwandelte, glänzt“.

Wenn in einem solchen durchgeführten Bilde die Idee ganz verschwiegen und nur zu errathen gegeben ist, entsteht bekanntlich die Allegorie. Wir besitzen aber von Schiller nur Eine eigentliche Allegorie, nämlich das Mädchen aus der Fremde, welche uns in einer leichtern Form, als das obige Gedicht, die Wirksamkeit der Poesie vorstellt. Warum Schiller nicht mehrere dieser Gattung schrieb? Weil die Allegorie das Seitenstück der naiven Dichtung ist, in welche der Poet seine Ideen nicht treten läßt. Eine solche Enthaltsamkeit ist aber von dem sentimentalen Dichter nicht zu erwarten; er

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1144. 2. m. (Oktavausg. B. 11, S. 396). Siehe Theil 2, S. 315.

[2] Ebendaselbst S. 1169. 2. m. (Oktavausg. B. 11, S. 510). Siehe Theil 2, S. 303 f.

[3] Siehe Theil 3, S. 29.

kann sich nicht damit begnügen, sein Inneres nur errathen zu lassen. Merkwürdig ist es übrigens, daß uns Schiller in der Macht des Gesanges sowohl, als in dem Mädchen aus der Fremde die Poesie, ganz seinem Charakter gemäß, als etwas Erhabenes zeichnet.

Kein Dichter vielleicht bedient sich zur Darstellung seiner Ideen so häufig der Mythologie und Geschichte, als Schiller [1]. Ihm gab nicht die reale Welt und die Erfahrung, sondern sein einsames Gefühl und Denken seine Gedichte in den Mund, und so war er leicht veranlaßt, sie an seine Lektüre, Studien und Bücher anzuknüpfen. Wem fallen hierbei nicht aus früherer Zeit die Götter Griechenlands und das später verfaßte Eleusische Fest ein, welche von Mythologie strotzen?

In der Elegie das Glück enthüllen sich uns ebenfalls beinahe alle Gedanken durch die Sprache der Mythologie und Geschichte. Zeus, Hephästos, Phöbos, Hermes, Poseidon, Achilles, Cäsar, Venus, Minerva, Charis, Themis tragen das Gedicht, welches durch diese Gestalten gleichsam ins Epische hineingezogen ist. Uebrigens ist die Form des Stückes für seinen Inhalt wenigstens neu: es ist ein Hymnus in einem elegischen Versmaße [2]. Die Grundidee des Ganzen ist: „Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab. Wo kein Wunder geschieht, ist kein Beglückter zu sehen". Freude, Anmuth, Schönheit, Liebe, Ruhm, Talent werden dem entgegengesetzt, was der ernste Wille nur mühevoll, langsam und kärglich erringt. Auf ähnliche Weise wird auch in der Elegie Nänie der Schlußgedanke:

„Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich,
Denn das Gemeine geht klanglos zum Orkus hinab",

durch die griechische Mythologie versinnlicht. Eben so bringen uns die Epigramme Odysseus und Kolumbus hohe Wahrheiten durch eine mythische Erzählung und ein historisches Ereigniß in Erinnerung. Das Glück, nach welchem wir Jahrelang jagten, ist oft da, wenn wir es am wenigsten glauben; ganz unvermuthet gewährt es uns ein günstiger Zufall und

[1] Siehe Theil 3, S. 113.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 241.

wir sind seiner so wenig Herr, daß uns oft sogar das Organ fehlt, es zu erkennen. Das sagt uns Odysseus. Dagegen spricht das Epigramm Kolumbus das erhabene Zutrauen zu des eigenen Geistes Wahrheit auf eine herrliche Weise aus. Die Vernunft ist nicht allein die Quelle von allem, was unser Leben veredelt, verschönert und beglückt, welche Idee in andern Gedichten entwickelt wird, sondern sie ist auch nach der richtigen Lehre Kant's sogar die Gesetzgeberin der Natur. Daher die Zeilen:

„Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde;
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß".

Denn der Genius ist nur der wahrhaftige Dolmetscher des ewigen Gesetzbuches des vernünftigen Menschengeistes.

Wie Schiller nur eine reine Liebe der Geschlechter besingt, so verlangt er auch in seinen Gedichten, wie in seinen Abhandlungen [1], eine lautere Liebe zur Kunst und Wissenschaft — wie er sie selbst im Herzen trug. Eine solche verkünden die gewichtigen Worte, die Archimedes zu dem Schüler spricht. Ja, göttlich ist die Wissenschaft, —

„Aber das war sie, mein Sohn, noch eh' dem Staat sie gedient".

Zwei verwandte Geister, Platon und Schiller, welcher letztere mit dem erstern leider sehr wenig bekannt war — wenigstens geschieht bei Schiller des Platon nirgends auch nur Erwähnung — treffen hier, wie in so vielen Ansichten, ganz mit einander zusammen. Nicht einmal des Staates wegen ist die Wissenschaft da, geschweige denn um unser selbst willen, wie jenes Epigramm sagt: „Einem ist sie die hohe, himmlische Göttin" u. s. w. Sie trägt einen über jede, auch die edelste und größte Anwendung erhabenen Werth in sich selbst.

Die symbolische Ansicht der Dinge endlich ist für unsern Sänger eins der mächtigsten ästhetischen Hülfsmittel. Alles, die allgemeine Beschaffenheit der Dinge, die Natur, die Geschichte und Mythologie, die alltäglichen Freuden, Genüsse und Wünsche des Menschen faßt er als Sinnbilder seiner Ideen

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1029 (Oktavausg. B. 10, S. 417).

auf. Eine Weltbetrachtung, zu welcher er eben so sehr durch seine Natur neigte, als er in ihr durch die Kant'sche Philosophie, welche die ganze Erscheinungswelt sich um den Menschen bewegen läßt, bestärkt wurde. „Nie habe ich es noch so sehr empfunden", schreibt er schon 1789 [1], „wie frei unsere Seele mit der ganzen Schöpfung schaltet — wie wenig sie doch für sich selbst zu geben im Stande ist, und Alles, Alles von der Seele empfängt. Nur durch das, was wir ihr leihen, reizt und entzückt uns die Natur; die Anmuth, in die sie sich kleidet, ist nur der Wiederschein der innern Anmuth in der Seele ihres Beschauers, und großmüthig küssen wir den Spiegel, der uns mit unserm eigenen Bilde überrascht. Wer würde auch sonst das ewige Einerlei ihrer Erscheinungen ertragen, die ewige Nachahmung ihrer selbst! Nur durch den Menschen wird sie mannigfaltig, nur darum, weil wir uns erneuen, wird sie neu. Bewundernswerth ist mir doch immer die erhabene Einfachheit und dann wieder die reiche Fülle der Natur. Ein einziger und immer derselbe Feuerball hängt über uns und er wird millionenfach verschieden gesehen von Millionen Geschöpfen, und von demselben Geschöpf wieder tausendfach anders. Er darf ruhen, weil der menschliche Geist sich statt seiner bewegt, — und so liegt alles in todter Ruhe um uns herum und nichts lebt, als unsere Seele".

Wenn uns diese die Außenwelt herabstellende Ansicht die Schlußworte in dem Gedichte **an die Freunde** in die Erinnerung rufen:

„Alles wiederholt sich nur im Leben,
Ewig jung ist nur die Phantasie.
Was sich nie und nirgends hat begeben,
Das allein veraltet nie!"

so sehen wir in den **Künstlern**, wie der Mensch den Sphären seine Harmonie leiht und die Natur sich nach ihm selbst verändert. Die **Einer jungen Freundin ins Stammbuch** überschriebenen Verse leben in derselben Idee. So sehr Schiller den Matthison rühmt, und einen so feinen Natursinn er besitzt, so wenig liegt die Landschaftsdichtung in dem

[1] Leben Schiller's von Frau v. Wolzogen, Theil 2, S. 28.

Charakter seiner Idealpoesie. Reine Naturschilderungen finden sich nur stellenweise in wenigen Gedichten. Ein tieferes Interesse gewann er der Natur allein dadurch ab, daß er ihre Erscheinungen als Symbole seiner Ideen behandelte oder sie dem Geiste entgegensetzte. Nach dieser Grundunterscheidung ist gegen das Ende des Spazierganges das gleichförmige Beharren, die Identität der Natur herrlich in Kontrast gegen das wechselreiche menschliche Leben gestellt:

„Ewig wechselt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Gestalt wälzen die Thaten sich um.
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz".

Schiller selbst erläutert diese und die folgenden Verse in dem eben angeführten Brief: „Und wie wohlthätig ist uns doch wieder diese Identität, dieses gleichförmige Beharren der Natur! Wenn uns Leidenschaft, innerer und äußerer Tumult lang genug hin und her geworfen, wenn wir uns selbst verloren haben, so finden wir sie immer als die nämliche wieder und uns in ihr. Auf unserer Flucht durch das Leben legen wir jede genossene Lust, jede Gestalt unseres wandelbaren Wesens in ihre treue Hand nieder, und wohlbehalten gibt sie uns die anvertrauten Güter zurück, wenn wir kommen und sie wieder fordern".

Diese innige symbolische Auffassung der Dinge gab denn auch manchen Gedichten ihre ganze Gestalt. Vor allen gehören der Tanz und aus dem folgenden Jahre die Klage der Ceres hierher. In jener Elegie stellt der Dichter, ganz so, wie es Platon in seinem Timäos thut, die ewige Ordnung des Weltalls als ein Ziel dar, welches wir selbst in unsern Thaten und Gesinnungen zu wiederholen haben, und zeichnet diese Harmonie der Welt in dem Bilde der rhythmischen Bewegungen des Tanzes vor unser sinnliches Auge. Hier vereinigt sich der Dichter mit dem Denker und Menschen so sichtbar, daß man einem jeden gleichsam seinen Antheil ausscheiden kann. In den wechselnden Erscheinungen hält der Denker das gleiche, stetige Gesetz fest; als Dichter trägt er die Weltordnung in das flüchtig bewegliche Spiel des

Augenblicks, und als Mensch bezieht er die in ein kleines Bild zusammengezogene Idee des Universums auf unsere Veredlung:

„Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß“.

Der rein poetische Bestandtheil, die Schilderung des Tanzes, ist trefflich gelungen, und ungeachtet sie mit der folgenden erhabenen und inhaltsvollen Idee ganz kontrastirt, so hat der Künstler diesen Gegensatz doch dadurch weniger bemerklich gemacht, daß er das leichte Bild zu seiner ernsten Bedeutung durch einige gewichtige Verse gleichsam hinüberhebt. Man denke nur an die Worte: „Stürzt der zierliche Bau dieser beweglichen Welt“, und „Ewig zerstört, es erzeugt sich ewig die drehende Schöpfung“. Diese Ausdrücke knüpfen die Erscheinung an die Idee, und vermitteln beide Bestandtheile des Gedichts zu einem wohlorganisirten Ganzen.

Auch die Klage der Ceres beginnt, wie der Tanz, mit einer kurzen objektiven, der Göttin in den Mund gelegten Schilderung des Frühlings. Und wie in jenem Gedichte zugleich das Weltall und der Tanz, so werden in der Klage der Ceres der bekannte Mythus der ihrer Tochter beraubten Mutter und die Pflanzen symbolisch aufgefaßt und, zu einer wundervollen poetischen Figur in einander verschlungen, zu Trägern der Sehnsucht des Menschen nach dem Ewigen und seiner Verbindung mit der Geisterwelt gemacht. Die Klagen und das Suchen der Göttin nach ihrer Tochter Persephone deuten uns das ungestillte Verlangen unserer Seele nach der in Dunkel gehüllten ewigen Wahrheit an, von der wir im irdischen Leben durch eine gleiche unerbittliche Nothwendigkeit getrennt sind, wie dem Auge der Mutter das nächtliche Gefild verschlossen blieb, in welchem ihr die geraubte Tochter wohnte. Doch, sollte der Mensch von dem ewig Wahren ganz abgeschnitten sein? Nein! er ist es so wenig, daß vielmehr aus dieser idealen Welt, nur auf eine geheimnißvolle Weise, alles Gute und Schöne hervorgeht, was ihn im Leben erfreut — wie die buntbemalten Pflanzen, welche in dem heitern Reich der Farben glänzen, ihr Leben aus dem dunkeln Schooß der Erde ziehen. Ceres ist hier nicht allein als Göttin des Getraides, sondern überhaupt als Schöpferin der Pflanzen und

namentlich auch der Blumen aufgefaßt. Wie diese Sprossen der Erde der trauernden Mutter aus dem Schattenreich, welches schon sogleich unter der Erdoberfläche beginnt, Kunde von der verlornen Tochter geben, so sollen sie uns ein Sinnbild der auch ins irdische Leben reifenden ewigen Wahrheit sein. Ja, jede reale Frucht dieser Wahrheit muß der Mensch wieder auf idealen Boden verpflanzen, wenn aus ihr sich von neuem ein edles Gewächs entfalten soll, gleichwie die Göttin das goldene Samenkorn, damit es ihr ein theurer Bote aus der Unterwelt werde, in die dunkle Erde versenkt. So vereinigt sich der Sinn des Ganzen in dem Grundgedanken: die ewige Wahrheit, nach welcher der Mensch vergebens strebt, erscheint ihm als Schönheit. Die sinnbildliche Betrachtung der Natur in diesem Gedichte ist nicht rhetorisch auf den Leser bezogen, sondern poetisch in die tief ergreifenden Klagen der Göttin hineingewebt. Hier ist keine allegorische Deutelei einer überlieferten Mythe, sondern wir sehen die Ceres selbst das Samenkorn und die Pflanzen zur Sprache ihrer Liebe und ihres Schmerzes machen; und wir legen die Idee des Ewigen in diese Kinder der Erde nicht willkührlich hinein, sondern wir sehen sie selbst aus jener Idee hervorgehen und würdige Sinnbilder des Schönen werden, indem sie sich als die herrlichsten Gebilde dem Auge darstellen. Da aller Nachdruck auf dem Gedanken liegt, daß die Schönheit uns die verborgene ewige Wahrheit vertreten soll, so wird der Reiz der Pflanzen und Blumen in der letzten Strophe mit Enthusiasmus geschildert.

Auch die dreifache Form der Zeit und die dreifache Ausdehnung des Raums hat Schiller's didaktische Muse in den Sprüchen des Konfucius zur Folie seiner sittlichen Rathschläge gemacht. Der zweite Spruch ist ganz sinnbildlich, denn der erste handelt eigentlich nur von einer weisen Benutzung der Zeit überhaupt. Das dreifache Maß des Raumes ist uns zum Bilde eines rastlosen vorwärts Strebens, der Entfaltung zu einer weiten, reichen Weltkenntniß und eines Versenkens zur Tiefe der philosophischen Wahrheit gegeben. Wenn in dem Gedichte Breite und Tiefe eine sich zersplitternde Ausdehnung ohne Ernst und Ausdauer getadelt

wird, so sehen wir hier die breite Welterfahrung eines Goethe, deren Fülle den Menschen sich selbst klar zu werden zwingt, neben dem Schiller'schen Tiefsinn, welcher das Wesen der Dinge aus ihren Quellen schöpft, in ihrem Werthe anerkannt. Aber die aus der Welterfahrung entspringende Wahrheit, welche uns zur hellen Einsicht führt, müssen wir oft mit dem Herzen zahlen, wie es in Licht und Wärme gelehrt wird:

„Das Herz, in kalter, stolzer Ruh,
Schließt endlich sich der Liebe zu";

und hier fordert der Dichter, daß wir „mit Schwärmers Ernst des Weltmanns Blick" vereinen. Diese drei Lehrgedichte, welche in Schiller's Werken neben einander stehen, gehören daher auch ihrem Inhalte nach zusammen. Jener Spruch des Konfucius lobt die Weltkenntniß, wenn sie mit ernster Ausdauer verbunden ist; Breite und Tiefe verwirft eine den Menschen verflachende Ausbreitung in das Weltwesen; und Licht und Wärme verlangt, daß sich der Lebenserfahrung die Gemüthsinnigkeit, daß sich dem Realen das Ideale beigeselle. In dem letztern Gedichte ist das Wort Wahrheit in den Versen:

„Sie geben, ach! nicht immer Gluth,
Der Wahrheit helle Strahlen,"

von der Weltkenntniß zu verstehen, während in dem Spruche des Konfucius die Zeile:

„Und im Abgrund wohnt die Wahrheit,"

nur von der philosophischen, der idealen Wahrheit spricht. Nur diese wohnt in der Tiefe, während allein die erfahrungsmäßige Wahrheit das Feuer in dem Herzen des bessern Menschen auslöschen kann.

Selbst Erscheinungen unseres Seelenlebens sind dem Dichter Symbole des Idealen. Die Hoffnung ist ihm in dem Gedichte gleichen Namens ein Zeichen, daß wir zu etwas Besserem geboren sind. Woher kommt es, daß die Hoffnung

den Menschen durch sein ganzes Leben begleitet, und daß sie ihm auch durch die bittersten Erfahrungen nicht geraubt werden kann? Denn immer von neuem hofft der Mensch, und wenn er endlich an Einer Sache verzweifelt, trägt er seine Hoffnung auf einen andern Gegenstand hinüber. Offenbar ist sie also nicht etwas aus einzelnen Wahrnehmungen, aus bestimmten äußern Lagen Hervorgehendes, denn dann käme sie nur besondern Menschen, nur gewissen Lebensaltern zu, und ließe sich durch die Erfahrung auch endlich widerlegen. Vielmehr hat auch die dem realen Leben zugekehrte Hoffnung, von welcher in dem Gedichte allein die Rede ist, eine nothwendige, allgemeine und innere Quelle in der Menschenbrust — sie ruht auf höherm Grund und Boden. Welcher ideale Bestandtheil bleibt aber übrig, wenn wir sie von allen ihren irdischen Zusätzen reinigen? Dadurch, daß wir immer und überall von Allem das Bessere erwarten, drückt sich ja offenbar, auf eine unmittelbare und unwillkührliche Weise die Ueberzeugung unseres Geistes aus, daß wir selbst zu etwas Besserm geboren sind, daß unsere Bestimmung eine hohe ist —

„Und was die innere Stimme spricht,
Das täuscht die hoffende Seele nicht“;

denn das Schöne, das Wahre

„Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor;
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor“.

In dem Gedichte, aus welchem diese zwei Verse genommen sind, in den drei Worten des Wahns, schildert uns Schiller drei Formen dieser Hoffnung, welche zwar „leer“, aber dennoch „bedeutungsschwer“ sind, weil ihnen die eben nachgewiesene ideale Bedeutung, oft verdeckt, zu Grunde liegt. Wie er also hier die aufs Aeußere und das Irdische gerichtete Hoffnung als einen Wahn darstellt, so sucht er in dem obigen Gedicht die diesem Irrthum zu Grunde liegende Wahrheit auf.

Und wie sich unter den Händen Schiller's Alles veredelte, so weiß seine Dichtung auch an das Alltägliche das Höhere zu knüpfen, nach den Worten:

„Wisset, ein erhabener Sinn
Legt das Große in das Leben,
Und sucht es nicht darin“.

So findet er denn selbst in der Verfertigung des Punsches bedeutungsreiche Beziehungen auf das menschliche Leben und die Welt. Die Citrone, der Zucker, das Wasser und die geistige Substanz, aus denen der Punsch bereitet wird, erinnern ihn an die vier Elemente der Welt, und werden auf das Menschenleben gedeutet. Wie der Citronensaft durch den Zucker besänftigt wird, so soll dem Leben ein milderndes Element beigemischt werden, denn

„Herb ist des Lebens
Innerster Kern“.

Wir mäßigen das harte Erdenschicksal durch die Gelassenheit, mit der wir es ertragen; wir lindern die strenge trostlose Einsicht in den Weltlauf durch den höhern Glauben, daß die Arglist und die Gewalt den freien Menschengeist nicht dämpfen können. Hat nun auch der Dichter für „des Wassers sprudelnden Schwall“ nichts Analoges in dem Seelenleben gefunden, so vergleicht er die spirituelle Flüssigkeit dem Geiste, von dem mit Recht gerühmt wird:

„Leben dem Leben
Gibt er allein“.

In einem zweiten kräftigen Punschliede, im Norden zu singen, welches wie das vorhergehende erst im Jahr 1803 gedichtet ist, werden die Kunsterzeugnisse mit den Naturprodukten und der Norden mit dem Süden in Kontrast gestellt. Beim Lobe dessen, was die große Mutter Natur erzeugt, darf das nicht übersehen werden, was der Mensch aus dem Alten Neues bildet:

„Auch die Kunst ist Himmelsgabe,
Borgt sie gleich von ird'scher Glut;“

und endlich wird das Ganze zu der Lehre zusammengefaßt:

„Drum ein Sinnbild in ein Zeichen
Sei uns dieser Feuersaft,
Was der Mensch sich kann erreichen
Mit dem Willen und der Kraft".

So weiß Schiller aus einem köstlichen Getränk noch köstlichere Gedichte zu schaffen. Alles, was er mit seinen geweihten Händen berührt, verwandelt sich in das Geistige und Ideale.

Achtes Kapitel.

Die zweite Gattung der Ideenpoesie und die hierher gehörigen Gedichte. Didaktische Dichtung.

Die bisher genannten Dichtungsweisen gründen sich darauf, daß die ideale und reale Welt als nebengeordnet gedacht und so mit einander verglichen oder unterschieden werden. Man kann das Ideale aber auch als ein Allgemeines und das Reale als ein Besonderes auffassen, so daß sie im Verhältniß der Ueber- und Unterordnung stehen. Hierauf beruht die zweite Gattung der Ideenpoesie, welche sich auf die Subordination der Vorstellungen gründet.

Ueberhaupt macht Schiller auch als Dichter von diesem Hülfsmittel, uns seine Ideen durch ihre untergeordnete Theile zu vergegenwärtigen, einen sehr häufigen Gebrauch. Von dem Ganzen eines Gedankens ausgehend verfolgt er diesen gern durch alle seine Glieder, wie man es bei einem andern Dichter nicht findet, der immer das Totale der Anschauung vor Augen hat. Während ein solcher nur auf ein Einzelwesen seine Blicke gerichtet hält, bewegt sich Schiller in einer weitern Sphäre, von welcher er zu den Gegenständen erst herabsteigt. In dieser Weise ist die Poesie des Lebens behandelt. Der Freund, welcher hier redend eingeführt wird, will, wie Schiller selbst früher, die nackte Wahrheit schauen, in deren Besitz er

nach seiner Meinung mit mehr Bereitwilligkeit dem Pflichtgebote und mit mehr Resignation der Nothwendigkeit sich unterwerfen werde. Er blickt deßwegen mit Verachtung auf alles hin, was nur scheint, d. h. auf die Schönheit. Darauf nun antwortet der Dichter, daß bei einem solchen einseitigen Streben nach Wahrheit das Leben alles verliere, wodurch es wünschenswerth und reizvoll sei. Wer die Welt bloß begriffsmäßig auffaßt, dem erscheint sie, „was sie ist, ein Grab". Diese Idee nun führt er ganz durch die Figur der Distribution aus, indem er das Wünschenswerthe, welches durch das rigoristische sich allem andern abschließende Streben nach Wahrheit zerstört werde, in seine einzelnen Theile auflös't und durch diese versinnlicht.

Wir müssen aber noch weiter gehen und die besondern Dichtungsarten namhaft machen, welche sich auf die Subordination der Vorstellungen gründen. Hier findet nämlich der Unterschied statt, daß entweder das Allgemeine durch sein Besonderes dargestellt wird, oder auch wohl umgekehrt das Besondere durch ein Zusammenfassen seiner allgemeinen Merkmale. Wird eine allgemeine Idee durch einen erdichteten Fall versinnlicht, so entsteht die Fabel oder die Parabel, je nachdem jener Fall ganz bestimmt und individuell, oder unbestimmt ist[1]. Soll dagegen ein Besonderes durch sein Allgemeines dargestellt werden, so ist es nöthig, eine gewisse Menge seiner Merkmale, welche eben sein Allgemeines ausmachen, zu einem Bilde des Gegenstandes zu vereinigen. Denn nur eine Anzahl von Merkmalen werden im Stande

[1] Das Einzelne nämlich ist theils das bestimmt Einzelne, das Individuelle, dieser Mensch, dieses Haus da; theils das unbestimmt Einzelne, welches man vielleicht auch das Konkrete nennen könnte, ein Mensch, ein Haus. Auf dem letztern beruht die Parabel. Lessing führt die Fabel auf den Begriff des Wirklichen zurück, welches er in dem Individuellen findet, und die Parabel auf das Mögliche, welches er auf das unbestimmte Einzelne beschränkt. Aber möglich kann auch das Individuelle sein; z. B., ob Zoroaster lebte, und auch ein allgemeiner Satz kann für mich bloß möglich sein, ehe ich seine Nothwendigkeit einsehe, z. B. der Mensch ist von Natur aus böse. Ferner muß das unbestimmt Einzelne nicht immer als möglich, sondern es kann auch als wirklich gedacht und ausgedrückt werden. Die Begriffe des Möglichen und Wirklichen sind also für die Theorie der Fabel und Parabel unbrauchbar.

sein, uns eine Idee oder einen Gegenstand einigermaßen vorzuführen, oder wenigstens unbestimmt anzudeuten. Wird eine Vorstellung durch ihre Merkmale geschildert, ohne daß man die Vorstellung selbst nennt, so entsteht die Räthseldichtung.

Unter den Fabeln und Parabeln wäre zuerst das verschleierte Bild zu Sais zu nennen, wodurch uns die Schranken veranschaulicht werden sollen, die unserer Wißbegierde durch das Sittengebot gesetzt sind. Wenn nämlich unser Wissenstrieb mit einem sittlichen Gesetz in Konflikt kommt, soll dieses siegen, wäre die Erkenntniß auch noch so reizend und lockend. Die sogenannten unvollkommenen Pflichten müssen sich vor der göttlichen Majestät des Sittengesetzes beugen [1]. Suchen wir dagegen auf dem Weg der Schuld zur Wahrheit zu gelangen, so gleichen wir jenem Jünglinge, welcher von unmäßiger Wißbegierde getrieben, und, durch den Doppelsinn des Orakels verführt, selbst ein göttliches Gebot verletzte, um die Wahrheit zu schauen. Er sollte ihrer nicht froh werden, denn:

„Auf ewig
War seines Lebens Heiterkeit dahin;
Ihn riß ein tiefer Gram zum frühen Grabe“.

Dann gehören noch in diesen Kreis: Pegasus im Joche und die Theilung der Erde. Beide Stücke verbildlichen uns das Mißverhältniß, in welchem der Dichter zur Wirklichkeit steht. Er gleicht hierin dem Tugendhaften, welchem ja auch, wie es in den Worten des Wahns heißt, die Erde nicht gehört. Denn beide leben für die Ideenwelt, der eine in Wort, Bild und Ton, der andere in Gesinnung und That. Diese Gedichte stehen zu dem Leben ihres Verfassers in einer so nahen Beziehung, daß sie als Selbstbekenntnisse betrachtet werden können, welche nur in das Allgemeine hinübergespielt sind. „Ohne eigene Erfahrung“, sagt Streicher [2], „hätte Schiller in späterer Zeit seinen poetischen Lebenslauf in der herrlichen Dichtung, Pegasus im Joche, unmöglich so getreu

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1229. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 194). Siehe Theil 3, S. 44.

[2] Schiller's Flucht von Stuttgart, S. 126.

darstellen, so natürlich zeichnen können, daß derjenige, der mit seinen Verhältnissen vertraut ist, sich alles auf den Verfasser selbst recht gut deuten kann". Hier wird der poetische Genius gezwungen, ein gemeines Geschäft des Lebens zu verrichten, wie Schiller selbst in seiner Jugend die Arzneikunst ausüben sollte.

„Das edle Thier wird eingespannt;
Doch fühlt es kaum die ungewohnte Bürde,
So rennt es fort mit wilder Flugbegierde,
Und wirft, von edlem Grimm entbrannt,
Den Karren um, an eines Abgrunds Rand".

Jetzt versucht man es auf eine andere Weise, und gibt dem Unbändigen eine prosaische Natur zum hemmenden Gesellen bei: Schiller wird Professor in Jena. Aber auch jetzt hält er sich nicht dem abgemessenen Schritte und in dem alten Gleise, er bringt vielmehr den ganzen Geschäftsgang in eine rasche Bewegung und bald in Verwirrung. Es bleibt also nichts übrig, als den unfügsamen Hippogryphen durch magre Kost und Arbeit zu zwingen, wodurch er bald zum Schatten abzehrt, und dem niedrigsten Dienste hingegeben von Gram gebeugt darniedersinkt — wie ja auch Schiller den Druck der Armuth und den Zwang der Arbeit hart genug empfunden hatte. Endlich aber

„kommt flink und wohlgemuth
Ein lustiger Gesell die Straße hergezogen,"

welcher das edle Thier auch in seiner Erniedrigung erkennt, wie etwa Goethe's Auge den Werth unseres Dichters richtig zu würdigen wußte; und unter des „Meisters sicherer Hand" erhebt sich der niedergedrückte Genius leicht, schnell und königlich zu seiner Ideenwelt empor. Ein Glück, dessen sich Schiller jetzt zu erfreuen hatte! Ueber die andere Fabel, die Theilung der Erde, braucht nicht viel gesagt zu werden. Dieses Stück versinnlicht den Gedanken, daß der Poet an irdischen Gütern zu kurz gekommen sei, dagegen durch hohe geistige Genüsse entschädigt werde mit objektiver Wahrheit. Wie uns oben das Schicksal des Genius in der Gesellschaft überhaupt vorgeführt wurde, so soll uns diese Fabel im Besondern die Armuth des Dichters und seinen himmlischen Ersatz für die

Verkürzung an irdischer Habe vergegenwärtigen. Die Theilung der Erde fand sogleich, als sie das erstemal (1796) erschien, sehr großen Beifall, und wurde damals von vielen Lesern Goethen zugeschrieben.

Die Räthseldichtung übte Schiller erst im Jahr 1802 in Gemeinschaft mit Goethe, aber man sieht leicht, daß dieselbe ein integrirender Theil der Ideenpoesie ist. Einige schon entstandene Epigramme gehören dieser Art an, z. B. folgendes:

Die Führer des Lebens.

Zweierlei Genien sind's, die dich durchs Leben geleiten.
Wohl dir, wenn sie vereint helfend zur Seite dir steh'n!
Mit erheiterndem Spiel verkürzt dir der Eine die Reise,
Leichter an seinem Arm werden dir Schicksal und Pflicht.
Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft dich,
Wo an der Ewigkeit Meer schaudernd der Sterbliche steht.
Hier empfängt dich entschlossen und ernst und schweigend der Andre,
Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe dich hin.
Nimmer widme dich Einem allein! Vertraue dem erstern
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern dein Glück!

Diese Distichen sind aber nur durch die veränderte Ueberschrift zu einem Räthsel geworden; denn in den Horen waren sie ursprünglich Schön und Erhaben überschrieben.

Unter der „Kluft, wo an der Ewigkeit Meer schaudernd der Sterbliche steht" ist nicht der Tod allein zu verstehen — denn das Erhabene ist nicht an das Ende des Lebens hinausgestoßen, — sondern vielmehr, wie Schiller selbst sagt [1], jeder Moment, wo wir als reine Geister erkennen oder handeln und alles Körperliche ablegen müssen. Dann bricht immer das Ewige in das irdische Leben herein — „und der Genius des Erhabenen tritt heran zu uns, ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlige Tiefe".

Ueber die spätern Räthsel, welche wir in dem folgenden Theil unserer Schrift näher betrachten werden, äußert Goethe [2], daß sie den schönen Fehler hätten, entzückte Anschauungen des

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1264. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 351).
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 85.

Gegenstandes zu sein, so daß man auf sie beinahe eine neue Dichtungsart gründen könnte; sein eigenes Räthsel[1] sei zwar kahl, aber nicht zu errathen. In einigen der Schiller'schen Räthsel ist der Gegenstand geradezu durch eine poetische Darstellung von dessen Merkmalen zu errathen gegeben; andere dagegen schildern den Gegenstand auf eine allegorische Weise. Der Regenbogen wird als eine Brücke, der Sternenhimmel als eine Heerde, das Himmelsgewölbe als ein Haus, Tag und Nacht als zwei Eimer, der Blitz als eine Schlange — also diese ganze Reihe von Räthseln wird auf eine allegorische Weise geschildert, während die andern durch ihre eigenen Merkmale und durch Vergleichungen anschaulich gemacht werden. Jene allegorischen Räthsel mag Schiller Parabeln nennen; wenigstens weiß ich mir die Ueberschrift: Parabeln und Räthsel[2] nicht anders zu erklären.

Auf die bisher erschöpfend nachgewiesenen poetischen Hülfsmittel gründet sich seine meisterhafte Kunst, das Todte zu beleben, das Abstrakte zu versinnlichen. Nie hat ein Dichter so entlegene Ideen zu behandeln gesucht, und keiner war noch im Stande, das Gedankenreich so sehr der Anschauung anzunähern, als er. Nirgends hat Schiller sein Dichtertalent glänzender beurkundet, als gerade auf diesem wenig ergiebigen Boden. Vielleicht könnte man die ganze Aufgabe einer metaphysischen Dichtung für verfehlt halten, obgleich sie in seinem Entwickelungsgange nothwendig war — aber wer hat eine verfehlte Aufgabe je so vortrefflich gelös't?

Wo Schiller die nachgewiesenen Mittel der Versinnlichung nicht anwendet, da nimmt seine Ideenpoesie einen mehr verständigen Charakter an. Daher stellen wir der bisher behandelten poetischen Form noch eine zweite Gattung, in welcher das Didaktische überwiegend ist, zur Seite. Jene ganze Art ist eine Strecke, welche er der lyrischen Poesie größtentheils erst beifügte, mit dieser betritt er ein längst bebautes Feld.

[1] Vermuthlich das Räthsel auf den Schalttag, in Goethe's Werken, B. 2, S. 303.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 74 (Oktavausg. B. 1, S. 372).

In diesen Kreis gehören Licht und Wärme und Breite und Tiefe, deren Inhalt schon oben angedeutet worden ist. Beide sind gleichsam Theile des Dichters selbst, so sehr sind sie aus seinem eigenen Leben gegriffen. Nur das, was Tiefe hatte, zog ihn an; und indem er die ideale und reale Welt scharf unterschied und ihre beiderseitigen Rechte wissenschaftlich erkannte, war es ihm vergönnt, einen klaren Blick in die Weltdinge mit idealem Streben zu vereinigen. Ohne jene Unterscheidung und Einsicht wird in Zeiten einer vorgerückten Kultur der Mann nur allzuleicht entweder der Schwärmerei oder der Gemeinheit anheimfallen. Nach der Eigenthümlichkeit Schiller's, die Idee, welche er in einem Gedichte nicht ganz anschaulich ausgeführt hat, am Schlusse desselben noch durch ein glänzendes Gleichniß zu beleuchten, endigt sich Breite und Tiefe mit der Strophe:

„Der Stamm erhebt sich in die Luft
Mit üppig prangenden Zweigen;
Die Blätter glänzen und hauchen Duft,
Doch können sie Früchte nicht zeugen;
Der Kern allein im schmalen Raum
Verbirgt den Stolz des Waldes, den Baum“.

Auf eine trefflichere Weise hätte uns der Inhalt des Stückes, daß im kleinsten Punkt die größte Kraft liege, nicht vorgeführt werden können. So auch endigt der Abschied vom Leser und manches andere Gedicht mit einem Gleichniß, welches uns das, was wir vorher nur dachten, nun zuletzt noch sehen läßt.

Ganz didaktisch sind dann die Zwillingsgedichte, die Worte des Glaubens und die Worte des Wahns. Die Resultate einer tiefsinnigen Philosophie werden hier dem Kindersinn faßlich gemacht. Die Worte des Wahns sind abwehrend, verneinend und führen nur ganz zuletzt zum positiven Gehalt des andern Gedichtes hinüber. Unser Freund hatte damals längst die Hoffnung aufgegeben, daß das Rechte und Gute je in dem bürgerlichen Leben die Oberhand gewinnen werde, und er wollte das böse Princip vorerst in dem idealen Reich der innern Gesinnung vernichtet wissen, wie

Herkules den lybischen Riesen Antäus nur dadurch bändigen konnte, daß er ihn von der Erde, die ihm immer neue Kräfte gab, emporhob und ihn schwebend in der Luft erwürgte; längst aber war er dessen gewiß, daß das Glück immer im Mißverhältniß mit der Tugend stehe, und endlich hatten ihn eigenes Nachdenken und der Philosoph in Königsberg belehrt, daß das Begriffsvermögen durchaus nicht fähig sei, sich der absoluten Wahrheit zu bemächtigen. Diese ist daher nicht ein Gegenstand unseres Wissens, sondern unseres Glaubens, und die Grundideen dieses Glaubens sind Freiheit, Tugend und Gottheit. Die Freiheit gehört zum nothwendigen Wesen des Menschen, wie sehr sie auch von dem Pöbel und von wahnsinnigen Demagogen mißbraucht werden mag, und nicht der Mensch, welcher immer in Freiheit lebte, sondern das Volk, welches sich von seiner Sklaverei losriß, ist furchtbar. In der Tugendübung wird der Mensch selbst da durch sein sittliches Gefühl noch richtig geführt, wo der scharfsinnigste Verstand fehlgreift und rathlos läßt. Endlich beharrt im ewigen Wechsel der Dinge ein unveränderlicher Geist, welcher zugleich der heilige Wille, und nicht durch die Formen, unter denen wir Menschen das wahre Wesen der Dinge aufzufassen gezwungen sind, nicht durch Raum und Zeit, beschränkt ist. Diese kommen dem absolut Seienden gar nicht zu, daher Gott „hoch über der Zeit und dem Raume webt".

Die Lehrgedichte Licht und Wärme und Breite und Tiefe behandeln den gefährlichen Konflikt zwischen dem Kopf und dem Herzen, und den Widerstreit des Extensiven und Intensiven. Sie haben es also mit Gegensätzen zu thun. Aber ein solcher Freund ist Schiller von Entgegensetzungen, daß wenn es nicht möglich war, einen Gegensatz in Ein Gedicht zu bringen, er doch wo möglich gerne je zwei Gedichte als Gegenbilder mit einander verband. Oft nach Jahren ließ er ein Stück dem andern nachfolgen, damit es nicht ohne Gesellschaft bliebe. Er handelte hier auf Antrieb einer tief in seiner Natur begründeten Eigenthümlichkeit [1]. So schickte er den Worten des Glaubens die Worte des Wahns nach; fügte

[1] Siehe Theil 3, S. 110.

dem ersten Spruche des Konfucius noch einen zweiten bei, und gab der Antike an den nordischen Wanderer nach fünf Jahren die Antiken in Paris zum Seitengedicht.

Die letztern Stücke gehören ebenfalls der didaktischen Art an. Die Antike an den nordischen Wanderer drückt den Gegensatz unserer Weltbetrachtung gegen die alte Kunst aus, die Antiken in Paris stellen im Allgemeinen den scheinbaren äußern Besitz des Schönen in Kontrast zum wahren innern. Von den alten Kunstschätzen in Italien trennt uns nicht allein der Raum, sondern mehr noch die Kultur unseres Jahrhunderts. Wir betrachten sie mit verdüstertem Sinne, und nur etwa einem Heinrich Meyer, wie (ob mit Recht oder Unrecht, bleibe dahin gestellt!) in einem Epigramme gerühmt wird, redete vertraulich der verwandte hellenische Geist. Das zweite Gedicht spricht im Besondern Schiller's Entrüstung über die Wegschleppung der Kunstschätze aus Italien nach Paris durch die Franzosen aus. Unser Dichter schreibt darüber an seinen Freund Goethe: „Böttiger, höre ich, wollte über den Vandalism der Franzosen, bei Gelegenheit der so schlecht transportirten Kunstschätze einen Aufsatz schreiben. Ich wünschte, er thäte es, und sammelte alle dahin einschlagenden Züge von Rohheit und Leichtsinnigkeit. Ermuntern Sie ihn doch, und verschaffen mir alsdann den Aufsatz für die Horen". Aber Böttiger's Abhandlung traf, wie Goethe sagt, erst nach dem seligen Hintritt der drei geliebten Nymphen ein [1]. Nur das Ende dieses Gedichtes ist didaktisch:

„Der allein besitzt die Musen,
Der sie trägt im warmen Busen;
Dem Vandalen sind sie Stein".

Unter Vandalen versteht er überhaupt solche, welche durch eine ausschließliche Begriffsbildung die Gefühls- und Gemüthskräfte, ohne welche keine tiefe und volle Auffassung von Kunstwerken möglich ist, eingebüßt haben [2] —. In Schiller war, als er von Jahre lang betriebenen wissenschaftlichen Beschäftigungen zuerst wieder zur Poesie zurücktrat, die Reflexion

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 47 und 72.
[2] Vergleiche Theil 3, S. 26.

noch vorherrschend, und sein poetischer Genius rang damals mit dem philosophischen, um sich von der Begriffswelt zu befreien. Dieses Bemühen ist auf eine höchst merkwürdige Weise in einer Reihe didaktischer und satyrischer Gedichte ausgedrückt, welche großentheils schon einen epigrammatischen Charakter haben und so den Uebergang vom Jahre der Ideendichtung 1795 zum Epigrammen= oder Xenienjahr 1796 machen. Ungeachtet seine Theorie, wie wir wissen, sein spekulatives Vermögen in den gehörigen Schranken hielt, so beherrschte dieses doch praktisch, weil er es so lange geübt hatte, damals noch alle übrige Thätigkeiten seines Geistes, und es bedurfte eines Riesenkampfes, um seine bildende Kraft von diesen Fesseln frei zu machen. Daher wehrt er sich in vielen Lehrgedichten mit allen ihm zu Gebote stehenden Waffen gegen diesen Feind, von dem er sich umstrickt fühlt und erhebt der Kultur gegenüber (deren Gipfel allerdings die Spekulation ist) die Natur, das Leben, die Empfindung.

Schon mehrere der bisher erörterten Gedichte, z. B. der Genius, gingen aus dieser Gemüthslage und diesem Bestreben hervor; wir beschränken uns aber, unter dem angegebenen Gesichtspunkte die zu betrachten, welche wir bisher noch nicht erklärt haben. Auf ähnliche Weise, wie in dem Genius, gibt er Einem jungen Freunde, der sich der Weltweisheit widmete, zu bedenken, daß der von seinen Gefühlen geleitete Mensch sicherer gehe, als wer sich philosophischem Nachdenken anvertraue, und daß der Uebertritt aus dem Frieden des Anschauens der Dinge in die Spekulation den Menschen in eine Bewegung hineinreiße, deren Ende nicht abzusehen sei. Die Weisheit leitet den Menschen oft irre, wenn er des Führers im eigenen Busen, das heißt des (unmittelbaren) sittlichen Gefühls nicht sicher ist, aber

„Sicher im Dämmerschein wandelt die Kindheit dahin“.

Im philosophischen Egoisten wird gegen die unempfindliche Selbstgenügsamkeit eines aus rigoristischen Grundsätzen sich selbst Verhärtenden der Menschen vereinende, uneigennützige Trieb der Liebe in Schutz genommen. Willst du, ruft der Dichter dem sich Vereinzelnden zu,

„Willst du, Armer, stehen allein und allein durch dich selber,
Wenn durch der Kräfte Tausch selbst das Unendliche steht?“

Menschliches Wissen stellt das Unvermögen unseres Geistes dar, die äußere Natur in ihrer Größe und Herrlichkeit objektiv zu begreifen. Von dem Metaphysiker vermutheten wir schon früher, daß er gegen Fichte's „fruchtlose Spitzfindigkeiten“ gerichtet sei, wie Kant sein theoretisches Lehrgebäude nannte. Im Allgemeinen weis't es auf das Eitle einer Philosophie hin, welche sich über alle Erfahrung erhebt. Ueber die Satyre: die Weltweisen, äußert sich Schiller selbst gegen Goethe: „Bei diesem Stück habe ich mich über den Satz des Widerspruchs lustig gemacht; die Philosophie erscheint immer lächerlich, wenn sie aus eigenem Mittel, ohne ihre Abhängigkeit von der Erfahrung zu gestehen, das Wissen erweitern und der Welt Gesetze geben will“ [1]. Das Gedicht hat eine neue Beziehung in unsern Tagen gewonnen, wo man den alten Wahn, die Philosophie aus allgemeinen Begriffen und Sätzen zu konstruiren, wieder von neuem aufgewärmt hat. Nach den beiden ersten Strophen werden die Gedanken ausgeführt, daß Genie und Herz sich auch schon unabhängig von der Philosophie zurecht finden, daß die Kräfte, die im Leben entscheiden, sich wenig nach Moralsystemen richten und die Bedürfnisse der menschlichen Natur die Gesellschaft längst gegründet hatten, ehe Herr Puffendorf und Feder sagten, daß man's thun solle. Es ist ein mit dem besten Humor geschriebenes, prachtvolles Stück.

In diesen Gedichten zieht also die Spekulation allenthalben den Kürzern. Das Wissenschaftliche wird zurückgeschoben, damit das Poetische Raum gewinne. Es ist nothwendig, daß das Ankämpfen gegen das Begriffsmäßige bei unserm nach Innen gekehrten Dichter auch ein Gegenstand seines gleichzeitigen Producirens werden mußte. Wie sich Goethe von unangenehmen Eindrücken durch die Dichtkunst zu befreien suchte, so rief Schiller die Poesie für seinen Genius gegen die Spekulation zu Hülfe, und befestigte sich dichtend in dem Vermögen, aus welchem die neue große Gestalt seines Lebens

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 234.

emporstieg. Er ringt darnach, sich von dem einseitigen begriffsmäßigen Standpunkt der Spekulation loszureißen, um den harmonischen Gebrauch seiner Kräfte wieder zu gewinnen.

Die didaktische Dichtkunst, welcher die eben erörterten Stücke angehören, zersplitterte sich endlich ganz in die epigrammatische. Schon im Jahr 1795 entstanden etwa achtzehn Epigramme; wir wollen aber diese in das folgende Jahr hinübernehmen, in welchem die epigrammatische Poesie durchaus die vorherrschende wurde. Eben so versparen wir uns einige andere Gedichte, welche die Vorläufer einer neuen Gattung sind, für die künftige Betrachtung. Wie das organische Leben, so ist auch die geistige Entfaltung an eine durchgängige nothwendige Gesetzmäßigkeit gebunden, welche unsere Untersuchung an einem besondern edeln Menschenexemplar zu entwickeln sucht. Aber wie schon in den Organismen, so finden noch mehr in der geistigen Welt darin manche Unregelmäßigkeiten statt, daß einzelne Erscheinungen der Zeit, in welche ihr eigentlicher Entwickelungsprozeß fällt, vorausgehen, andere Erscheinungen diesem Zeitpunkt nachfolgen. Ein neuer Gewinn ist nicht nothwendig mit dem Verlust des alten Besitzes verbunden. Es kommt immer nur auf den vorherrschenden Charakter einer Periode an, indem jede auch manches Verschiedenartige in sich aufnehmen kann. Wir haben daher bisher die Gattung, welche Schiller zuerst ausbilden mußte, rein für sich darzustellen gesucht.

Neuntes Kapitel.

Tod des Vaters und der jüngsten Schwester. Geburt des zweiten Sohnes. Die Veranlassung zu den Xenien und ihre ungeheure Wirkung.

Im Frühjahr 1796 überzogen die Franzosen unter Jourdan und Moreau Süddeutschland. Das allgemeine Unglück, unter dem das Vaterland seufzte, traf auch in besonderer Gestalt die Schiller'sche Familie auf der Solitude. Ein epidemisches Fieber, welches in dem östreichischen Lazareth wüthete, ergriff die jüngste Tochter Nannette, und raffte sie in der Blüthe der Jugend hinweg. Es war ein Mädchen von vielem Talent, die, von leidenschaftlicher Liebe erfüllt, ihres Bruders Trauerspiele auf der Bühne darzustellen, ihren Sinn auf eine theatralische Laufbahn gerichtet hatte. Sie erheiterte noch ihre letzten Lebensmomente mit der freundlichen Hoffnung, daß ihr sehnlichster Wunsch in Erfüllung gehen werde. Aber auch der Vater und die ältere Tochter, Louise, erkrankten an demselben Fieber; die gebeugte Mutter stand allein da. Schiller's Angst und Sorge war groß bei der Nachricht dieser schrecklichen Lage der Seinen. Wäre er nur so gesund gewesen, wie bei seiner Reise vor drei Jahren — er hätte sich durch nichts abhalten lassen, zu ihnen zu eilen. Aber er war über ein Jahr beinahe nicht aus dem Hause gekommen, und so schwächlich, daß er fürchtete, entweder die Reise nicht auszuhalten oder bei seinen Eltern selbst sogleich zu erkranken. Das alte

Uebel, schlaflose Nächte und Krämpfe, ließ seine Gesundheit nicht aufkommen. Er bewog daher seine älteste Schwester, die Räthin Reinwald in Meiningen, nach der Solitude zu reisen, um die Ihrigen zu unterstützen und zu trösten. Die hierüber an Reinwald und seine Gattin geschriebenen Briefe, welche uns Frau von Wolzogen in Schiller's Biographie aufbewahrt hat, zeigen ihn uns als den zärtlichsten Bruder und als den frömmsten Sohn. Keine Spur von dem reflektirenden Dichter, von dem scharfsinnigen Denker; man sieht nur den Menschen, von dem man meinen sollte, er habe von jeher nur das Feld der Liebe und Dankbarkeit angebaut. Damit die Schwester und Mutter nicht aus ängstlicher Sparsamkeit irgend eine heilsame Maßregel zur Wiederherstellung der Kranken versäumen möchten, erklärte er sich mit Freuden bereit, alle Kosten zu tragen, und hieß die Frau Reinwald, sich das Geld von Cotta auszahlen lassen; auch die Reisekosten wollte er ihr gerne vergüten. Sie unternahm die Reise, unterstützte die Mutter, schützte das Haus bei einem Ueberfalle der Franzosen so gut, als möglich, und kehrte erst im Herbste wieder zu ihrem Gatten zurück, nachdem sie ihres Vaters bis zu seinem letzten Athemzuge treu und besonnen gepflegt hatte. Denn auch dieser, welcher längst an einem bedenklichen körperlichen Uebel litt, wurde im September eine Beute der Seuche. Schiller war tief ergriffen, und fühlte sich seiner Schwester Reinwald in inniger Dankbarkeit und Achtung aufs neue verbunden. Nur das vermehrte seinen Schmerz, daß er selbst den Geschiedenen nicht den letzten Tribut seiner kindlichen, seiner brüderlichen Gesinnung hatte zollen, daß er seiner lieben, seiner guten Mutter nicht hatte beistehen können. „Ich darf nicht daran denken!" ruft er aus. „Was hat unsere gute Mutter nicht an unsern Großeltern gethan, und wie sehr hat sie ein Gleiches von uns verdient". Wohl dem Menschen, der für solche ferne, kleine Dinge ein Gedächtniß hat, in dem die Härte des Schicksals und die Strenge der Arbeit dieses weiche Gefühl noch nicht erstickt haben!

Die zweite Schwester wurde den Ihrigen erhalten, und für die Witwe ward in Leonberg eine Einrichtung getroffen. Noch vor Kurzem hatte eine geschickte Künstlerin, Frau

Simanowitz, geborne Reichenbach, von Ludwigsburg, ihm durch Uebersendung des wohlgerathenen Bildnisses seiner Mutter eine große Freude gemacht. Ein geborner Würtemberger, Roos, welcher sie im Winter von 1797 auf 1798 in Leonberg kennen lernte, entwirft folgende Zeichnung von ihr: „Sie war eine noch angenehme, sechszig bis fünf und sechszigjährige Frau, deren mageres und faltenreiches Gesicht dennoch Heiterkeit und Freundlichkeit aussprach. Ihre wenigen Hauptshaare waren ergraut und ihre Körperhaltung bei kleiner (?) Statur war etwas vorwärts gebückt; ihre Rede hingegen floß leicht und munter, und hatte noch einen angenehmen Ton, so wie ihr Benehmen Anmuth und Uebung im gesellschaftlichen Leben zeigte. Sie war auf Besuch im Schlosse daselbst, bei Freunden, von denen ich ihr vorgestellt wurde. Als sie hörte, wer ich sei, und daß mein Aufenthalt in Leonberg Vorbereitung zum Studium der Medicin und Chirurgie und zum Dienste als Feldarzt zum Zwecke habe, sagte sie: „Ich habe Ihre Eltern gut gekannt", erzählte Einiges, was die Angabe bestätigte, und fuhr fort: „Zu der Wahl Ihres künftigen Berufes wünsche ich Ihnen Glück, und Ihrer Frau Mutter bessere Früchte, als es der Fall mit meinem Sohn für mich war, denn eben diese Wahl ist es, die meinen Fritz von mir trennte". Thränen näßten ihre ohnehin gerötheten Augen und sie ging zu Erzählungen von ihrem Sohne über"[1].

Die schmerzlichen Tage der Krankheit und des Todes seines Vaters und seiner Schwester Nannette wurden durch Körner erleichtert, welcher Schillern im Mai auf acht Tage in Jena besuchte[2]. Auch war in diesen Monaten der Verkehr mit Goethe besonders häufig und zusammenhängend. Dieser war im Jahr 1796 vier Wochen, im Februar und März, in Jena. Der Freund seines Herzens und der Freund seines Geistes kamen, um ihn zu beruhigen und zu zerstreuen. Gegen Ende des Jahres aber, Anfangs November, kehrte der langersehnte Humboldt mit seiner Familie endlich von Berlin nach Jena zurück und blieb daselbst bis in den April des

[1] Schiller's Album, S. 185.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 414.

folgenden Jahres, zur größten Erquickung Schiller's. Auch Alexander von Humboldt gesellte sich auf einige Zeit zu ihnen.

Wie aber im menschlichen Leben Entgegengesetztes leicht und seltsam in einander spielt, so wurde unserm Freunde in demselben Jahre, wo er Vater und Schwester verlor, ein zweiter Sohn geboren, und in dieser Zeit war es auch, wo sich seine Schwägerin Karoline mit Schiller's Jugendfreund, Wilhelm von Wolzogen, vermählte [1]. Dieser war bei einem Aufenthalte des Herzogs Karl in Paris vom Studium der Architektur zur diplomatischen Laufbahn übergetreten, und während der Zeit der Hinrichtung des Königs, wo er als Legationsrath das Hotel des abwesenden würtembergischen Gesandten bewohnte, den Gräueln der Revolution durch Muth und Gewandtheit glücklich entgangen. Nach seiner Rückkehr wurde er dem Herzog von Weimar bekannt, der ihn als Kammerherr anstellte. Als das französische Heer Schwaben überschwemmte und nach Franken vordrang, lebte das junge Ehepaar in dem einsamen Bauerbach, und sich auch hier nicht mehr für sicher haltend, begaben sich die Neuvermählten nach Rudolstadt und später nach Jena. Die Jugendträume eines innigen Zusammenlebens waren erfüllt und die Zukunft lachte die so enge verbundenen Menschen freundlich an. Es fehlte unserm Schiller zum schönsten Glücke nur noch Gesundheit, freilich die Bedingung jedes Glückes. Ueber die ganz besonders leichte Entbindung seiner Frau am eilften Juli 1796 war er sehr erfreut. „Meine Wünsche sind in jeder Hinsicht erfüllt", schreibt er, „denn es ist ein Junge, frisch und stark, wie das Ansehen es gibt. Jetzt also kann ich meine kleine Familie zu zählen anfangen, und der Schritt von eins zu zwei ist viel größer, als ich dachte". Goethe hob den kleinen Ernst zur Taufe. Die Mutter konnte das Kind nicht selbst stillen, es litt viel an Säure und Krämpfen und machte den Eltern Bekümmerniß. „Man sollte nicht denken", bemerkt er hierbei, „daß man bei so viel Sorgen von Innen und von Außen einen leidlichen Humor hätte oder gar Verse machen könnte. Aber die Verse sind vielleicht auch darnach".

[1] Siehe Theil 2, S. 153 f.

Von allen diesen Privatverhältnissen schweigt die Muse unseres lyrischen Dichters. Seine eigenen Zustände erschienen ihm viel zu geringfügig, als daß er es der Mühe werth gehalten hätte, sie poetisch zu gestalten — wie wenn nicht beinahe jeder Zustand eines edeln und gebildeten Menschen einen idealen Keim in sich faßte. Er suchte seine meisten Stoffe in der Gedankenwelt, und erhielt sie hier nur schlechter und ärmer aus der zweiten Hand. Denn der Gedanke, der Begriff schöpft seinen Inhalt immer aus der Empfindung, dem Gefühl, der Anschauung, und er muß immer wieder zu diesem unmittelbaren Thatbestand zurückkehren, wenn er nicht leer und nichtig sein soll.

Dessenungeachtet schloß sich in diesem Jahre seine Dichtkunst enge an sein Leben an — aber nicht an das, was ihn in seinen Privatverhältnissen betrübte oder erfreute, sondern an seine literarische Thätigkeit und deren geringe Erfolge im Publikum. Das Gebiet der sich im Allgemeinen haltenden Ideenpoesie war durchlaufen. Er mußte sich wieder in Verbindung mit dem Leben setzen, sich eines realen Gehaltes bemächtigen. Da traf er mit dem Treiben der Tagesliteratur feindlich zusammen, und nahm aus ihr Stoff zu einer neuen polemischen Dichtung.

Ich erinnere daran, daß die Aufnahme des ersten Jahrganges der Horen den Erwartungen ihres Herausgebers keineswegs entsprach.

Freilich waren diese Hoffnungen übertrieben gewesen, und standen vielleicht mehr im Verhältniß zum aufgebotenen großen Kraftaufwand, als zur durchgängigen Güte der Zeitschrift und zur wirklichen Kultur des Publikums. Der Anfang zwar schien alles zu versprechen: es wurden so viele Bestellungen gemacht, daß Cotta auf einen recht großen Absatz rechnete; was im Munde eines Verlegers, nach Schiller's Wort, eine glaubwürdige Versicherung ist. Einer gleich großen Anzahl Abonnenten konnte sich keine andere Zeitschrift rühmen. Aber dem Herausgeber kamen eine Menge schiefer Urtheile zu Ohren [1]. In seinen ästhetischen Briefen fand man noch eine

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 112.

schlimmere Undeutlichkeit, als bei Kant; wenn auch das Einzelne ziemlich beifällig erschien, so wußte man doch mit dem Ganzen nicht fertig zu werden. Ein erfahrner Buchhändler äußerte, die Horen müßten schon mit dem ersten Jahrgange aufhören, weil, die Schuld liege, an wem sie wolle, alle Welt mit ihnen unzufrieden sei. Von allen Seiten her ließen sich abgeneigte, feindliche Stimmen hören, und wer auch mit der Zeitschrift zufrieden war, der stieß sich an der Lob posaunenden Allgemeinen Literaturzeitung, der man es ansah, daß sie sich verkauft hatte. Kurz, die Horen hatten die Epoche machende Wirkung, die man beabsichtigte, ganz verfehlt; die Verheißungen, die ihr Herausgeber in der Anzeige ausgesprochen hatte, waren nicht in Erfüllung gegangen.

Schiller verlor das Zutrauen zur ganzen Unternehmung, und sah ein, daß seine Erwartung nicht auf eine gehörige Würdigung des Publikums gegründet war, und daß man Unrecht gethan hatte, Materien, wie die ästhetischen Briefe, und in solcher Form in den Horen abzuhandeln. Er war bitter enttäuscht, gereizt, entrüstet. Ueberhaupt war er, wie Göritz versichert, „sehr empfindlich gegen alle Widersprüche, besonders wissenschaftliche und so öffentliche, als Nikolai sie sich erlaubt hatte“. „Es läßt sich wohl noch davon reden“, ruft er aus, nachdem er mehrere Angriffe aufgezählt hat [1], „ob man überall auf diese Platituden nur antworten soll. Ich möchte noch lieber etwas ausdenken, wie man seine Gleichgültigkeit dagegen recht anschaulich zu erkennen geben kann. Nicolain sollten wir aber doch von nun an in Text und Noten, und wo Gelegenheit sich zeigt, mit einer recht insignen Geringschätzung behandeln“. Hierauf erwiedert Goethe, man sollte sich umsehen, und sammeln, was gegen die Horen im Einzelnen und Allgemeinen gesagt sei, und am Schluß des Jahres Gericht darüber halten. Dieß führte ihn auf den weitern Gedanken, auf alle Zeitschriften, die sich ungebührlich gegen die Horen betragen hätten, Epigramme zu machen, in der Art der Xenien des Martial, und eine solche Sammlung in den Musenalmanach des nächsten Jahres zu bringen. Er schickte

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 236.

sogleich einige solcher Xenien zur Probe. Goethe hatte schon dem Almanach von 1796 eine Sammlung von Epigrammen beigefügt, durch welche auch Schiller veranlaßt worden war, sich in der ihm so sehr zusagenden Dichtart zu versuchen. Er ergriff daher den Plan, der ihm Gelegenheit gab, sich seiner gereizten Empfindung auf eine glänzende Weise zu entledigen, mit voller Seele. „Der Gedanke mit den Xenien", antwortet er[1], „ist prächtig und muß ausgeführt werden. Ich denke, wenn wir das Hundert voll machen wollen, werden wir auch über einzelne Werke herfallen müssen, und welcher reichliche Stoff findet sich da! Sobald wir uns nur selbst nicht ganz schonen, können wir Heiliges und Profanes angreifen. Welchen Stoff bietet uns nicht die Stollberg'sche Sippschaft, Racknitz, Ramdohr, die metaphysische Welt mit ihren Ichs und Nicht-Ichs, Freund Nicolai, unser geschworner Feind, die Leipziger Geschmacksherberge (die Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften), Thümmel, Göschen als sein Stallmeister und dgl. dar!" Goethe kam nach Jena, es wurden mündliche Verabredungen getroffen, und der Plan erweiterte sich immer mehr. Alles, was beide Schriftsteller in ihrem weiten Wirkungskreise gegen ihre Zeitgenossen auf dem Herzen hatten, wollten sie bei dieser Gelegenheit scharf und entschieden aussprechen; über alles Abgelebte und Veraltete, über alles Engherzige und Gemeine wollten sie zu Gericht sitzen. Nur das Kriminelle sollte vermieden und bei aller Bitterkeit überhaupt das Gebiet des frohen Humors so wenig, als möglich, verlassen werden. Denn die Musen seien keine Scharfrichter! In die spottenden, satyrischen Sinngedichte sollten auch wenige lobende, anerkennende verflochten und außerdem allgemeine, nicht auf bestimmte Personen und Vorfälle gerichtete gemischt werden. Die Sammlung müsse auf tausend Stück steigen oder doch wenigstens nicht unter sechshundert bleiben; die aufzunehmenden Epigramme sollten, wenn eine hinreichende Anzahl fertig wäre, ausgewählt, und, um einerlei Ton zu erhalten, überarbeitet, endlich geordnet und zu einem großen Ganzen verbunden werden. Die Freunde schickten sich daher wöchentlich

[1] Am 29. December 1795.

ihre Arbeiten zur Kenntnißnahme, Verbesserung und Ausmerzung zu, und machten sich auf neue Gegenstände und Personen aufmerksam, so daß es nie an Gedanken und am Stoffe fehlte. Schiller hatte durch seine langjährige Redaktion eine weite Kenntniß in der damaligen literarischen Welt erlangt, und wie man sonst von der Liebe sagt, daß sie gute Augen hat, so zeigte sich hier der Haß eben so hellsehend, als geschäftig. Er überbot Goethen noch an Masse der Xenien, die er lieferte, und an Planen, um Mannigfaltigkeit in das Ganze zu bringen. Die Tödtung der Freier und die Nekromantie in der Odyssee schienen ihm für diesen Zweck eine herrliche Quelle von Parodien zu sein; ja er dachte sogar an eine Komödie von Epigrammen.

Aber der Plan, einen solchen großen satyrischen Zeitspiegel aufzustellen, kam in seiner ganzen Ausdehnung nicht zu Stande, so leid es namentlich Goethen that, auf diese schöne, eigenthümliche und einzige Idee, die sich bei ihm, wie er sagte, schon festgesetzt hatte, Verzicht leisten zu müssen. Schiller überzeugte sich bei seiner mühsamen Redaktion, daß zu einem Ganzen noch unübersehbar viel fehle, und daß man auch in zwei Monaten nicht alle Lücken würde füllen können. Aber das Werk noch ein Jahr lang liegen zu lassen, erlaubte weder das Bedürfniß des Almanachs noch die vielen Anspielungen auf das Neueste der Literatur. Endlich fand Schiller eine Auskunft, um Goethe's Wünsche zugleich mit der Konvenienz des Almanachs zu befriedigen. Er trennte die allgemeinen von den persönlichen Epigrammen, und brachte jene unter dem Namen Tabulae votivae im Almanach unter, diese dagegen stellte er als ein eigenes Ganze ans Ende. Zugleich wurde von den Xeniendichtern der förmliche Beschluß gefaßt, ihr Eigenthumsrecht an den einzelnen Epigrammen niemals auseinander zu setzen, sondern es in Ewigkeit auf sich beruhen zu lassen. Wenn sie ihre Gedichte sammelten, sollte jeder die Xenien ganz abdrucken lassen. Goethe hat aber nachher nur eines, das Verbindungsmittel, Schiller nur neunzig derselben in seine Gedichtsammlung aufgenommen.

Den Verlag des neuen Musenalmanachs für 1797 übernahm Cotta, er wurde aber in Jena bei Göpferdt gedruckt.

Buchbinder in Weimar und in Jena wurden mit dem Einbinden der zweitausend Exemplare beschäftigt. Der arme Schiller hatte die ganze Last der Besorgung auf sich. Es gab manche Irrungen, Versäumnisse, Verspätungen, so daß die Mühseligkeit kein Ende nehmen wollte. „Ich kann Ihnen nicht beschreiben, mit wie vielen kleinen fatalen Details mich die Besorgung des Almanachs in diesen Tagen plagt, und die zu späte Sendung der Melodien macht mir schon allein drei und sechszig neue Pakete nothwendig". Die Korrespondenz über diesen leidigen Gegenstand zwischen den beiden Freunden wollte nicht aufhören. Die Unannehmlichkeiten des Geschäftes verdoppelten und häuften sich. „Uebergeben Sie ja", räth Goethe, „wenn es zu einer zweiten Auflage kommen sollte, das Ganze irgend Jemanden zur Besorgung. Man verdirbt sich durch dergleichen mechanische Bemühungen, auf die man nicht eingerichtet ist, und die man nicht mit der gehörigen Präcision treibt, den ganzen Spaß, und hat erst am Ende, wo alles zusammentreffen soll, den Verdruß, weil es an allen Enden fehlt". Wenn er auch die Paketirung und Emballage der auswärts zu schickenden Lieferungen einem Jenaer Buchhändler übergab, so nahm ihm dieß nur einen Theil der Arbeit, denn die Bestimmung dessen, was in jedes Paket kommen sollte, bei der vierfachen Verschiedenheit der Exemplare, das Ueberschreiben der Speditionszettel u. s. w. blieb ihm noch immer, so wie noch eine Menge Kleinigkeiten. „Nun hoffe ich bald zu hören", antwortete Goethe auf diese Nachricht, „daß Sie von der Sorge und Qual, die Ihnen der Almanach gemacht hat, befreit sind; wenn man nur auch recht fähig wäre, der lieben Ruhe zu genießen, denn man lädt sich, wie die entbundenen Weiber, doch bald wieder eine neue Last auf". Endlich gingen zwei große Lieferungen, vier Centner schwer, nach Leipzig und eine dritte an Cotta ab. Doch schon in Monatsfrist wurde eine neue Auflage nöthig, die Schiller dennoch wieder in Jena drucken ließ, nur in fünfhundert Exemplaren. Ein fähiger Mensch ist zur Noth jedem Geschäft gewachsen, denn er weiß jedes an irgend eine Anlage seines Geistes anzuknüpfen, und diese im Dienste desselben auszubilden.

Die Xenien brachten sofort die größte Bewegung und Erschütterung in der deutschen Literatur hervor, und waren von einer unberechenbaren Wirkung. „Ich erinnere mich jener Zeit noch sehr genau", sagt Franz Horn [1], „und darf der völligen Wahrheit gemäß erzählen, daß vom November 1796 bis etwa Ostern 1797 das Interesse für die Xenien auf eine Weise herrschte, die alles andere Literarische überwältigte und verschlang". Des Verwunderns und Rathens bei zweifelhaften Xenien war kein Ende; jedermann war bei dem neuen Phänomen frappirt, und nahm sich zusammen, um mit anscheinender Liberalität und mit mehr oder weniger erzwungenem Behagen darüber zu sprechen. Aber die Deutschen bewegen sich in einer spießbürgerlich engen Moral und sind gegen allen lauten Tadel die empfindlichsten Menschen, so gern sie sich auch öffentlich loben lassen. Daher war an eine freiere Würdigung nur bei einem Humboldt, einem Fr. Aug. Wolf und wenigen andern zu denken; auch die meisten unter den Wohlwollenden konnten es nur zur Toleranz bringen; die Jugend und die Schadenfreude allein jauchzten Beifall zu. Goethe meinte, man müsse die allgemeine Aufmerksamkeit, die die Xenien erweckt hätten, für das Resultat nehmen. Die Menge der Erwiederungen in Journalen oder eigenen Broschüren, von Genannten und Ungenannten, in jeglicher Form und Art, war beinahe unzählig. Claudius, Nicolai, Campe, Manso, Gleim und andere namhafte Schriftsteller zogen, jeder mit den ihm eigenthümlichen Waffen, gegen das Duumvirat zu Felde. Manche Angriffe waren so plump und grob, daß Schiller meinte, bloß in Deutschland sei es möglich, daß böser Wille und Rohheit darauf rechnen dürften, durch eine solche Behandlung geachteter Namen nicht alle Leser zu verscherzen; man sollte doch da, wo keine Scham sei, auf eine Furcht rechnen können, die diese Sünder im Zügel hielte. Der civilisirte Wieland, der sich für seine Person nicht zu beschweren hatte, meinte in einem Briefe an Göschen, beide Dichter hätten sich durch eine Farce und einen Muthwillen, der in ihren Jahren kaum verzeihlich sei, eine so pöbelhafte

[1] Dichtercharaktere, S. 57.

Behandlung selbst zugezogen; sie hätten es voraussehen sollen, daß man beschmutzt wird, wenn man sich zum Spaß mit Gassenjungen herumschlägt; und auch öffentlich im Deutschen Merkur sprach er entschieden und auf ironische Weise seine Mißbilligung aus. Aber so viel über die Xenien gescholten wurde, so begierig wurden sie gelesen; alles was sonst noch Gutes und Ernsthaftes in dem Almanach stand, kam kaum in Betracht. Die Xenien verkauften den Almanach: der Absatz war ungeheuer.

Die Männer, welche diese Feuerkerzen in ruhige Behausungen geschleudert hatten, freuten sich des allgemeinen Brandes, und hielten es ihrer Würde nicht für angemessen, sich gegen die vielen Angriffe zu vertheidigen. Goethe meinte, es sei eine nicht genug gekannte und geübte Politik, daß jeder, der auf einigen Nachruhm Anspruch mache, seine Zeitgenossen zwingen solle, alles, was sie gegen ihn in petto haben, von sich zu geben; und als Schiller in Folge einer insolenten Schmähung des Kapellmeisters Reichardt losbrechen wollte, wußte er ihn zu begütigen, daß er sich die Sache aus dem Sinne schlug.

Zehntes Kapitel.

Die allgemeinen Epigramme.

Von dem sich auf bestimmte Personen beziehenden Epigramme unterscheiden Schiller und Goethe in ihrem Briefwechsel ein anderes, welches sie das poetische, das philosophische, das würdige, das zarte, das ernsthafte nennen und noch mit andern Ausdrücken bezeichnen. Wir wollen es das allgemeine Epigramm heißen. Die persönlichen Sinngedichte, besonders wenn dieselben satyrisch und tadelnd sind, nannten sie nach Martial Xenién, Gastgeschenke.

Die Epigramme Schiller's fallen in das Jahr 1795 und 1796. Weder vorher noch nachher hat er irgend ein Epigramm geschrieben.

Auf diese Dichtung, zu welcher er schon von Natur hinneigte, wurde er durch die Venetianischen Epigramme geführt, die Goethe in den Musenalmanach einrücken ließ. Alle Poesien dieser Art von 1795 und auch noch viele vom folgenden Jahr gehören der allgemeinen Gattung an. Er ging nämlich von der sich im allgemeinen haltenden Ideenpoesie aus. In dem Epigramme fand er für viele seiner Gedanken eine erwünschte neue Form; denn manche eigneten sich wegen ihres abstrakten Inhaltes besser für eine knappe Zuspitzung, als für eine reichere Entfaltung. Spielend konnte er sich jetzt der Ueberfülle seiner Ideen entäußern.

Die meisten allgemeinen Epigramme vom Jahr 1796 stellte Schiller, wie wir schon früher erzählten, unter dem Namen Votivtafeln zusammen, obgleich sich auch an andern Stellen in dem Musenalmanach für das Jahr 1797 viele zerstreut finden. Bekanntlich waren tabulae votivae bei den Römern Tafeln, welche die dankbare Frömmigkeit in die Tempel der Götter aufhing, und auf welchen die Rettungen aus Krankheit, Schiffbruch oder irgend einer andern Gefahr gemeldet waren. Es sind also Epigramme, welche eine höhere Beziehung haben, wie schon die Aufschrift besagte:

„Was der Gott mich gelehrt, was mir durch's Leben geholfen,
Häng' ich dankbar und fromm hier im Heiligthum auf".

Kurz es sind die goldnen Sprüche Schiller's, in welchen seine ganze Weltbetrachtung in kurzen Sätzen bestimmt und körnig im Allgemeinen niedergelegt ist, während die Xenien, meist polemisch, sich auf besondere Zustände und Personen beziehen.

Auch Goethe hatte, wie zu den Xenien, so auch zu den tabulae votivae im Musenalmanach für 1797 eine, wenn auch kleinere, Beisteuer gegeben, weßwegen die ganze Sammlung „G. und S." unterzeichnet ist. Von diesen nahm Goethe später zehn Epigramme heraus, fügte andere bei, und führte sie unter der Ueberschrift Herbst als eine der vier Jahreszeiten auf[1]. Ich würde dieses kaum erwähnen, wenn es nicht interessant zu bemerken wäre, daß Goethe drei dieser allgemeinen Gedichte, welche sich auch bei Schiller finden, als die seinigen aufgenommen hat, nämlich die, welche bei Schiller Pflicht für Jeden („Immer strebe zum Ganzen" u. s. w.), Aufgabe („Keiner sei gleich dem Andern") und die schwere Verbindung („Warum will sich Geschmack und Genie so selten vereinen?") überschrieben sind. Das erste Epigramm, welches uns befiehlt, immer selbst ein Ganzes zu sein, oder uns wenigstens einem Ganzen als dienendes Glied anzuschließen, gehört wahrscheinlich Schillern an. Denn derselbe Gedanke begegnet uns nicht allein auch in dem Distichon:

[1] Goethe's Werke im B. I S. 218 f.

Unsterblichkeit, sondern „das Leben in der Gattung und das Auflösen seiner selbst im großen Ganzen„ ist überhaupt eine Lieblingsidee unseres Dichters [1]. Von dem zweiten und dritten bleibt das Eigenthumsrecht unentschieden. Selbst auf ein ursprüngliches Xenion, das Verbindungsmittel, machen beide Dichter Anspruch [2].

In unserer jetzigen Ausgabe der Schiller'schen Werke sind die Epigramme ohne Plan und Ordnung durcheinander geworfen und sogar zwischen größern Gedichten eingeflickt, so daß sie, wenn man sie lies't, nur einen verworrenen, verwischten Eindruck in der Seele zurücklassen. Sie bedürften bei einer neuen Ausgabe durchaus einer einfacheren, naturgemäßen Anordnung. Unter den Votivtafeln stehen jetzt nämlich manche Epigramme, welche gar keinen allgemeinen Gehalt haben und ursprünglich zum Theil nicht zu denselben gehörten. Die Distichen z. B., welche durch „An" mit einem oder mehrern Sternchen eingeführt sind, oder die jetzige Generation, der Aufpasser zur Ueberschrift haben — welche höhere, bleibende Wahrheit enthalten sie? Sie sind temporell, persönlich und gehören unter die Xenien. Dagegen begegnen uns wieder eine ganze Masse anderer Epigramme, welche so gewichtig und bedeutsam sind, daß sie allerdings zu den goldnen Sprüchen Schiller's gezählt werden müssen. Dazu kommt noch, daß er nach seiner Weise, bei einer spätern Revision immer alles Individuelle und Lokale auszuscheiden, manche ursprüngliche Xenien zu allgemeinen Epigrammen gemacht hat, indem er sie in eine andere Verbindung stellte, die Ueberschriften umschrieb oder eine sonstige Veränderung vornahm. Wer z. B. merkt es, daß die schwere Verbindung eigentlich auf Lavater geht? Dadurch aber hat er diesen Distichen nicht allein das Pikante, sondern auch das Charakteristische genommen und sie bisweilen nur unverständlich gemacht. Wer kann z. B. den Sinn der Buchhändler-Anzeige errathen:

„Nichts ist der Menschheit so wichtig, als ihre Bestimmung zu kennen;
Um zwölf Groschen kourant wird sie bei mir jetzt verkauft".

[1] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 1, S. 344.

[2] Goethe's Werke a. a. O., S. 219. 1.

Es ist daher nöthig, alle diese Gedichte in gewisse naturgemäße Fächer zu bringen. Zuerst würden die größern didaktischen Stücke abzusondern sein, wie ich es im achten Kapitel gethan habe, hierauf wären alle Distichen, die einen allgemeinen Gehalt haben, unter dem Namen Votivtafeln gehörig neben einander zu stellen, und endlich müßten die Xenien zu Einem Ganzen verbunden werden, alle Doppelverse aber, die früher Xenien waren und später verallgemeinert wurden, in ihre erste Gestalt zurückkehren.

Diese Gedanken sollen mich bei der folgenden Darstellung leiten, deren sorgfältigere Ausführung dann gerechtfertigt sein möchte, wenn Schiller wirklich, wie ich überzeugt bin, der erste epigrammatische Dichter des deutschen Volkes ist. Ich werde hierbei auch manche unterdrückte Sinngedichte aus dem Musenalmanach von 1797 mittheilen, welche geeignet sind, die Geistesrichtung Schiller's heller zu beleuchten. Da wir über ihn in dieser Zeit beinahe keine Nachrichten von Andern haben, so bleibt uns nichts übrig, als das getreulich zu benutzen, was er Geschriebenes hinterließ.

Von den allgemeinen Epigrammen möchte ich zuerst derer erwähnen, welche sich ihrem Inhalte nach an die früher[1] erläuterten didaktischen Gedichte anreihen. Dort erklärte er sich nämlich gegen alles Vermittelte und Abgeleitete im Geistesleben zu Gunsten des Unmittelbaren und Ursprünglichen. An jenem ist nur dem wissenschaftlichen Kopfe etwas gelegen — an diesem, dem Menschen und dem Dichter alles. In gleichem Sinne hat der unsterbliche Dichter köstliche Denksprüche geschaffen, die von unsern Kindern und Enkeln auswendig gelernt werden sollten, damit aus einem Zeitalter, in dem die Scholastik und der Materialismus mit noch andern Gewalten sich verbunden haben, uns zum blöden Dumpfsinn herabzudrücken, das Gefühl einer edlern Menschheit gerettet bleibe und auf die Nachkommen übertragen werden könne.

Das eigene Ideal lehrt, daß die Religiosität nicht im Begriff, sondern im Herzen wohne:

„Soll er dein Eigenthum sein, fühle den Gott, den du denkst".

[1] Siehe Theil 3, S. 161.

Der Begriff ist ein Sprößling der allen Menschen gleichen Geistesform, daher zählen Alle, welche sich nicht durch ihr liebendes Herz, sondern durch den „traurigen Begriff" regieren lassen, nur für Einen, wie es im Epigramm Mannigfaltigkeit heißt. Alle reiche Fülle der Dinge zieht der Begriff in eine leere Einheit zusammen; aber wo das Herz und die Schönheit herrschen, da „rauscht es von Leben und Lust", denn beide weilen ja immer nur im Einzelnen, im Mannigfaltigen. Ferner haben wir den Begriff und seine Quelle, die Vernunft, mit allen gemein, ja Kant hat gezeigt, daß die Gesetze des Weltganzen — in uns selbst liegen. Was folgt daraus? Daß wir schon durch die Natur mit dem Ganzen Eins sind, denn wir tragen das Weltganze in unserer ursprünglichen Geistesform. Wodurch ist aber Jeder er selbst? Durch sein Herz; und wir bilden dieß unser eigenstes Selbst schön aus, wenn wir es übereinstimmend mit dem Ganzen machen. Dieß alles lehrt uns die schöne Individualität, dessen Schlußworte jedem Leser im Gedächtnisse sind:

„Stimme des Ganzen ist deine Vernunft, dein Herz bist du selber;
Wohl dir, wenn die Vernunft immer im Herzen dir wohnt."

Warum der Dichter folgende zwei Epigramme [1] später weggelassen haben mag? Sie scheinen mir seiner sehr würdig zu sein:

Der Vorzug.

Ueber das Herz zu siegen ist groß, ich verehre den Tapfern.
Aber wer durch sein Herz sieget, er gilt mir doch mehr.

Der Erzieher.

Bürger erzieht ihr der sittlichen Welt, wir wollen euch loben,
Streicht ihr sie nur nicht zugleich aus der empfindenden aus.

Das Thema der Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen! Ohne Herzensbildung war ihm das Moralische wie das Wissenschaftliche zuwider, und die Pflegerin des Herzens ist die Schönheit. Selbst das Religiöse muß in Wort, Bild und Ton ästhetisch auf uns wirken, wenn es uns

[1] Musenalmanach für das Jahr 1797, S. 169.

ergreifen soll. Wo fände das Religiöse eine edlere Hülle, in der es erschiene? wo das Schöne einen würdigern Gehalt? Nur die Barbarei hat beide getrennt, aber dadurch auch das eine leer und das andere unwirksam gemacht.

Das Verhältniß des Begriffs zum Herzen erinnert uns an das der Wahrheit zur Schönheit. Der Begriff ist ja die Form, durch welche wir uns die Wahrheit zum allgemeinen Bewußtsein bringen, und die Schönheit ist, wie gesagt, die edelste Erzieherin des Herzens. Hier werden wir zuerst in dem Epigramme Mittheilung daran erinnert, daß die Wahrheit nur im Inhalt, die Schönheit nur in der Form liegt. Dann möchten wir aber mit dem Dichter hadern, daß er Licht und Farbe aus seiner ursprünglichen Verbindung gerissen hat. Dem Menschen eignet nicht die absolute Wahrheit — aber durch die Zauberklänge des Schönen ergreift das ewige Wesen der Dinge unser fühlendes Herz [1]. Dieß sagt uns symbolisch jenes Epigramm, wie man aus den zwei folgenden des Musenalmanachs sieht, die ich ihm beifüge. Das Licht ist die Wahrheit, und das heitere Reich der Farben, wie man schon aus der Klage der Ceres weiß, ein Sinnbild der Schönheit.

Licht und Farbe.

Wohne du ewiglich Eines dort bei dem ewiglich Einen,
Farbe, du wechselnde, komm' freundlich zum Menschen herab.

Wahrheit.

Eine nur ist sie für alle, doch siehet sie jeder verschieden,
Daß es Eines doch bleibt, macht das Verschiedene wahr.

Schönheit.

Schönheit ist ewig nur Eine, doch mannigfach wechselt das Schöne;
Daß es wechselt, das macht eben das Eine nur schön.

So wehrt er die Scholastik von sich ab, welche die Rechte des Menschengefühls nicht fassen kann, dagegen das Uebermenschliche selbst begriffen haben will! Ebenso feind ist er der Mystik. Beide vergöttern ja selbstgeschaffene oder überlieferte Abstraktionen, in welchen die Scholastik durch den

[1] Siehe Theil 2, S. 88.

Verstand, die Mystik durch das Gefühl das wahre Wesen der Dinge erfaßt zu haben wähnt. Auf keine Weise kann der Mensch über seine Gattung hinaussteigen. Dieß rufen uns die Distichen an die Proselytenmacher mit Beziehung auf den bekannten Ausspruch des Archimedes ins Gedächtniß:

„Einen Augenblick nur vergönnt mir, außer mir selber
Mich zu begeben, und schnell will ich der Eurige sein“.

Kommt doch für den Einzelnen zu der allgemeinen Schranke der Gattung meistens noch eine ganz besondere Schranke des Individuums mit hinzu! Wer könnte sich von seiner Person, seinem Bildungszustand ganz losreißen? Selbst der dem Menschen zugänglichen Wahrheit bemächtigt sich der Einzelne nur auf eine subjektive Weise. Dieß und vielleicht mehr noch sagt uns das Subjekt im Musenalmanach:

„Wichtig wohl ist die Kunst und schwer, sich selbst zu bewahren;
Aber schwieriger ist diese: sich selbst zu entfliehn“.

Eben weil das keiner vermag, sieht die Eine Wahrheit jeder verschieden. Den Abstand des Philosophen von dem Schwärmer malt uns sehr derb das Epigramm:

„Jener steht auf der Erde, doch schauet das Auge zum Himmel;
Dieser, die Augen im Koth, recket die Beine hinaus;“

und die Schwärmer werden näher charakterisirt:

Das irdische Bündel.

Himmelan flögen sie gern, doch hat auch der Körper sein Gutes,
Und man packt es geschickt hinten dem Seraph noch auf.

Der wahre Grund.

Was sie im Himmel wohl suchen, das, Freunde, will ich euch sagen:
Vor der Hand suchen sie nur Schutz vor der höllischen Glut.

So sind also die Pietisten selbst da, wo sie recht handeln, Sklaven der Furcht; dagegen erwählt sich der Dichter die Lust am Guten zur Triebfeder:

„Freude, führe du mich immer an rosigem Band“.

„Was läge mir an meiner Geburt", ruft er an einer andern Stelle aus [1], „wenn ich nicht zur Freude geschaffen wäre?" Auch sonst wird die Furcht als ein niedrigeres Motiv bezeichnet, von dem sich der Mensch zur Freude erhebe [2]. Endlich wendet er sich noch mit der Bemerkung „an die Mystiker", daß sie nicht nöthig hätten, frömmelnd an ersonnene Geheimnisse zu glauben, denn das wahre Geheimniß umgebe sie stets, liege jedem immer vor Augen, werde aber von keinem Mystiker als solches anerkannt. Wie unendlich Vieles in der innerlichen, geistigen, so wie in der körperlichen Natur ist dem Menschen zu begreifen unmöglich! Wir werden seiner inne, wir fühlen es, aber kein Wort, kein Begriff vermag es zu fassen. Wie Goethe sagt:

„Und drängt nicht alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben dir?"

Zu diesen psychologischen, theoretischen Sinngedichten gehören eine Anzahl, welche von Pseudophilosophen und von verkehrten Methoden der Wissenschaft handeln. Im falschen Studiertrieb wird das Eulengeschlecht abgewiesen, das sich zu dem Lichte der Wahrheit drängt. Die Philosophien so wie mein Glaube belehren uns, daß allen philosophischen Systemen Eine Philosophie, und allen besondern Glaubensformen Eine wahre Religion zu Grunde liege.

„Welche Religion ich bekenne? Keine von allen,
Die du mir nennst! „Und warum keine?" Aus Religion".

Ein Wahlspruch, welcher, wie Tieck im Vorwort zur fünften Auflage von Novalis' Schriften meint, überhaupt wohl der Glaube eines jeden freien Mannes sein dürfte. Wenigstens spricht Lessing's Fabel von den drei Ringen dasselbe aus. Aber eine noch größere Sklaverei ist es, wenn sogar Philosophen die temporelle Erscheinung der Wahrheit in einem System der ewigen Wahrheit im Menschengeist vorziehen, oder

[1] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 42.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1031. 1. u. (Oktavausg. B. 10, S. 424).

wenn sie, im Widerspruch mit Schiller, sagen, daß in allen Philosophien zusammengenommen die wahre Philosophie enthalten sei. Ueber die schlechten Wahrheitsjäger spottet er in den **Forschern** und schildert dann ihr unglückliches Bemühen im Almanach weiter durch folgende Distichen:

Die Versuche.

Dich[1] zu greifen, ziehen sie aus mit Netzen und Stangen;
Aber mit leisem Tritt schreitest du mitten hindurch.

Die Quellen.

Treffliche Künste dankt man der Noth, und dankt man dem Zufall,
Nur zur Wissenschaft hat keines von beiden geführt.

Empiriker.

Daß ihr den sichersten Pfad gewählt, wer möchte das läugnen?
Aber ihr tappet nur blind auf dem gebahntesten Pfad.

Theoretiker.

Ihr verfahrt nach Gesetzen, auch würdet ihr's sicherlich treffen,
Wäre der Obersatz nur, wäre der Untersatz wahr!

Letzte Zuflucht.

Vornehm schaut ihr im Glück auf den blinden Empiriker nieder;
Aber seid ihr in Noth, ist er der delphische Gott.

Die Systeme.

Prächtig habt ihr gebaut. Du lieber Himmel! Wie treibt man,
Nun er so königlich erst wohnet, den Irrthum heraus?

Welche Methode des Philosophirens bleibt also übrig, da auch die, welche die Wahrheit aus dem äußern Objekt entwickeln will, nichtig ist[2]? Keine andere, als die kritisch anthropologische.

Dieser metaphysischen Abtheilung muß ich ein Epigramm religiösen Inhalts beifügen, nämlich: **Unsterblichkeit.** Daß unser Idealist dem Glauben an eine persönliche Fortdauer nicht gewogen war, weil ihm derselbe nur eine Stimme des Eigennutzes und der Sinnlichkeit zu sein schien, wissen wir

[1] Nämlich: Wahrheit.
[2] Siehe Theil 3, S. 101.

schon [1]. Daher fordert er auf, „im Ganzen zu leben“, d. h. unser Individuum zur Gattung zu steigern, denn das Ganze bleibe, auch wenn wir längst dahin seien. Er substituirt also dem gewöhnlichen Unsterblichkeitsglauben eine rein ethische Idee. So rühmt er es an der Kant'schen Lebensphilosophie, daß sie durch stete Hinweisung auf allgemeine Gesetze das Gefühl für unsere Individualität entkräfte, und im Zusammenhang des großen Ganzen unser kleines Selbst uns verlieren lehre [2]. Hieran reiht sich, wie schon oben erwähnt, das Sinngedicht: Pflicht für Jeden. Es räth uns: Entweder mache aus dir ein schönes, vollendetes Ganze durch harmonische Bildung aller deiner Kräfte; oder wenn du dieses nicht vermagst, „wie es denn unter Tausenden, die darnach streben, kaum Einem glückt,“ so schließe als dienendes Glied an irgend eine Gemeinschaft von Menschen dich an, welche in Verbindung ein Ganzes zu erreichen trachten. Dann genügt es, einen Theil deiner Anlagen zu entwickeln — du selbst bist aber freilich nur ein kleines Bruchstück deiner Gattung, welches nur durch seine äußere Beziehung einen Werth hat. Der trefflichste Kommentar dieser Gnome ist der sechste Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen.

Steigen wir nun von diesen abstrakten Höhen herab und gruppiren die Sinngedichte ästhetischen Inhalts! Hier finden wir, daß der Dichter fast sein ganzes poetisches Geschäft in Distichen gebracht hat. Die Verse an die Muse preisen vorab den Werth der Dichtkunst mit einem polemischen Seitenblick, wie überhaupt viele dieser Epigramme schon auf die Xenien hindeuten. Diesem Stücke schließt sich ein anderes aus dem Musenalmanach an:

Das Göttliche.

Wäre sie unverwelklich, die Schönheit, ihr könnte nichts gleichen!
Nichts, wo die göttliche blüht, weiß ich der göttlichen gleich.
Ein Unendliches ahnet, ein Höchstes erschafft die Vernunft sich,
In der schönen Gestalt lebt es dem Herzen, dem Blick.

In einem andern Epigramm wird in der dichtenden Kunst die wahre Quelle einer steten Verjüngung gefunden.

[1] Siehe Theil 2, S. 333.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1175. 1. m. (Oktavausg. B. 11, S. 536).

Unser Freund hatte dieß an sich selbst auf's lebendigste erfahren. In den ästhetischen Briefen wird für die Schönheit der Name einer zweiten Schöpferin des Menschen wissenschaftlich in Anspruch genommen [1]. Ueberall und vielgestaltig kehrt der Gedanke wieder, „daß ein durch die Schönheit veredeltes Gemüth in sich selbst eine innere unversiegbare Fülle des Lebens trage, und daß der erhaben gestimmte Geist mit dem reinen Dämon in unserm Busen verkehre". Zu dem innern Werth der Poesie kommt, daß sie, wie es in der Gunst der Musen heißt, ihre Lieblinge in Mnemosynens Schooß trägt, während mit dem Philister sein Ruhm stirbt. Eins der wenigen Gedichte, in denen des Nachruhms, über welchen weit hinaus Schiller's Streben in seinen männlichen Jahren ging, gedacht wird [2]. Auf das Hervorbringen des Kunstwerkes beziehen sich dann die herrlichen Distichen: der Genius und Genialität. Der Verstand kann das in der Natur unmittelbar Gegebene nur in allgemeinen Formeln wiederholen; will die Vernunft über die Natur hinausgehen, so baut sie ins Leere —

„Du nur, Genius, mehrst in der Natur die Natur."

Oder wie es an einer andern Stelle heißt: „Nur dem Genie ist es gegeben, die Natur zu erweitern, ohne über sie hinauszugehen" [3]; und die Produkte dieses Genius sind so klar und dennoch auch so unendlich tief, wie der Aether, offen dem Auge und doch dem Verstande ihrem innersten Wesen nach ewig verborgen. Hieran schließen sich einige später unterdrückte Sinngedichte:

Verstand.

Bilden wohl kann der Verstand, doch der todte kann nicht beseelen,
Aus dem Lebendigen quillt alles Lebendige nur.

Phantasie.

Schaffen wohl kann sie den Stoff, doch die milde kann nicht gestalten,
Aus dem Harmonischen quillt alles Harmonische nur.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1210. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 106).
[2] Vergl. Theil 1, S. 113.
[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1233. 2. und (Oktavausg. B. 12, S. 213).

Bildungskraft.

Daß dein Leben Gestalt, dein Gedanke Leben gewinne,
Laß die belebende Kraft stets auch die bildende sein.

Der Nachahmer und der Genius.

Gutes aus Gutem, das kann jedweder Verständige bilden,
Aber der Genius ruft Gutes aus Schlechtem hervor.
An Gebildetem nur darfst du, Nachahmer, dich üben,
Selbst das Gebildete ist Stoff nur dem bildenden Geist.

Witz und Verstand.

Der ist zu furchtsam, jener zu kühn; nur dem Genius ward es,
In der Nüchternheit kühn, fromm in der Freiheit zu sein.

Solche ganz in Vergessenheit versunkene Distichen wieder an's Tageslicht zu ziehen, möchte nicht ganz unverdienstlich sein. Sie beweisen wenigstens ihres Urhebers unerschöpflichen Reichthum an Ideen!

Wie in den eben angeführten Stücken, wird in mehreren die poetische Bildungskraft in Gegensatz zu andern Geistesvermögen gestellt. Der gelehrte Arbeiter, früher der Philister betitelt, spricht der bloßen Gelehrsamkeit nur die mühselige Zucht des Baumes zu, dessen Früchte allein der Geschmack genieße. Ein von Schiller schon in der Jugend gehegter Gedanke[1]! Doch gilt ihm der Philister noch mehr, als der Schöngeist:

„Jener mag gelten, er dient doch als fleißiger Knecht noch der Wahrheit;
Aber dieser bestiehlt Wahrheit und Schönheit zugleich;"

und der Schöngeist wird vom schönen Geist sogleich sehr treffend unterschieden:

„Nur das Leichtere trägt auf leichten Schultern der Schöngeist;
Aber der schöne Geist trägt das Gewichtige leicht."

Die Unterscheidung ist so scharf und richtig, daß die Synonymik diese Verse zu Grunde legen könnte. Uebrigens ist es merkwürdig, daß das zusammengesetzte Wort nicht selten die schlimme Bedeutung annimmt, wie sich auch leichter Sinn

[1] Siehe Theil 1, S. 235. Vergl. Theil 2, S. 213 und Theil 3, S. 9 und 10.

und Leichtsinn, hoher Muth und Hochmuth von einander unterscheiden. Die schwere Verbindung belehrt uns, warum sich Geschmack und Genie so selten vereinigen, und lehnt sich an eine Reihe von Epigrammen an, die mancherlei Kunstideen enthalten. Das Naturgesetz erinnert an die Worte: „Unbekannt mit den Regeln, den Krücken der Schwachheit und den Zuchtmeistern der Verkehrtheit, bloß von der Natur und dem Instinkte, seinem schützenden Engel, geleitet, geht das Genie ruhig und sicher durch alle Schlingen des falschen Geschmackes [1]". An einer andern Stelle wird die Regel die Trösterin aller Schwachen genannt [2], welche ihre Zöglinge nur zustutzen, aber die Menschheit nicht in ihnen wecken könne [3]. Zwischen den bekannten Epigrammen Korrektheit, Wahl und Dilettant stehen in dem Almanach noch andere, von denen ich zwei mittheile.

Lehre an den Kunstjünger.

Daß du der Fehler schlimmsten, die Mittelmäßigkeit, meidest,
Jüngling, so meide doch keinen der andern zu früh!

Delikatesse im Tadel.

Was heißt zärtlicher Tadel? Der deine Schwäche verschonet?
Nein, der deinen Begriff von dem Vollkommenen stärkt.

Ein Grundsatz, welchen Schiller besonders bei seiner Beurtheilung Bürger's bis zum Uebermaß angewandt hatte. In diese Sphäre gehört endlich noch: die drei Alter der Natur. Sollte es nicht statt „Natur" vielmehr „Poesie" heißen? Zuerst finden wir die naive hellenische Dichtung, welche aus der Mythe („der Fabel") emporwuchs; es folgte das Alter des einseitigen französischen Geschmacks („der Schule"), welcher sie entseelte; aber die vollendete philosophische Bildung („die Vernunft") gibt ihr das ursprüngliche Leben wieder erhöht zurück: die Zeit der sentimentalischen Dichtung. Uebrigens mußte der Gegensatz zwischen dem regelrechten französischen Geschmack und dem freithätigen Genie der

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1233. (Oktavausg. B. 12, S. 213).
[2] Ebendas. S. 1186. 2. o. (Oktavausg. B. 11, S. 588).
[3] Ebendas. S. 1149. 2. m. (Oktavausg. B. 11, S. 417).

englisch-deutschen Poesie unsern denkenden Dichter um so mehr beschäftigen, weil er sich selbst durch seine eigene Naturanlage in denselben verwickelt fand.

Der Vergleichung der Dichtkunst mit andern Künsten scheint Schiller sein Nachdenken nicht besonders gewidmet zu haben; er stand ihnen zu fern. Bloß die Tonkunst preis't er in einem gleichnamigen Epigramm. Von der deutschen Dichtung rühmt er in dem Liede die deutsche Muse, übereinstimmend mit Klopstock, daß sie nicht (wie in Rom und Paris) an dem Strahl der Fürstengunst erblüht sei, sondern aus eigener Kraft ihren Werth sich selbst geschaffen habe. Und

„Aus eig'ner Fülle muß sie sich entfalten;
Sie borget nicht an ird'scher Majestät."

Frei quillt sie dem Deutschen aus den Tiefen des Herzens, und spottet der Regeln Zwang.

Auch auf den äußern Ausdruck beziehen sich einige Epigramme. In Sprache wird es sehr schön beklagt, daß der Geist dem Geiste nicht unmittelbar erscheinen könne. Nur aus körperlichen Zeichen rathen und schließen wir auf geistiges Leben in Andern. So ist, wie es in den Distichen an den Dichter heißt, die Sprache, welche die Seelen verbindet, zugleich das, was sie trennt. Vortrefflich ist auch das Stück der Meister, über dessen Inhalt schon früher Dalberg an Schiller geschrieben hatte, indem er sich auf den Ausspruch Voltaire's berief: le secret d'ennuyer est de tout dire [1]. Ich füge noch die todten Sprachen bei, welches Stück im Musenalmanach neben dem wohlbekannten deutschen Genius steht:

„Todte Sprachen nennt ihr die Sprache des Flakkus und Pindar?
Und von beiden nur kommt, was in der unsrigen lebt."

Und so prägte er auch Gedanken über das Metrische epigrammatisch aus, wie die treffenden Distichen der epische Hexameter, das Distichon und die achtzeilige Stanze beweisen, denen er noch einige andere schildernde Doppelverse unter dem gemeinschaftlichen Namen Kleinigkeiten beifügte.

[1] Schiller's Leben von Frau v. Wolzogen, Theil 2, S. 145.

Wahrhaftig allerliebste, klassische Kleinigkeiten, die durch ihre vollendete Form und ihren beziehungsreichen Sinn dennoch wieder Größe haben.

Dann berichten einige Distichen über die Wirksamkeit der Poesie und die Aufnahme von Kunsterzeugnissen im Publikum. In diesen Kreis gehören die Kunstschwätzer: „Gutes in Künsten verlangt ihr?“ u. s. w. Im Musenalmanach stehen unter den Votivtafeln noch einige andere, von denen es jedoch ungewiß bleibt, ob sie alle Schillern angehören:

Der berufene Richter.

Wer ist zum Richter bestellt? Nur der Bessere? Nein, wem das Gute
Ueber das Beste noch gilt, der ist zum Richter bestellt.

Unter dem „Guten“ ist hier das absolut Gute, das Ideal zu verstehen.

Die Unberufenen.

Tadeln ist leicht, erschaffen so schwer; ihr Tadler des Schwachen, –
Habt ihr das Treffliche denn auch zu belohnen ein Herz?

Die Belohnung.

Was belohnet den Meister? Der zart antwortende Nachklang,
Und der reine Reflex aus der begegnenden Brust.

Das gewöhnliche Schicksal.

Hast du an liebender Brust das Kind der Empfindung gepfleget,
Einen Wechselbalg nur gibt dir der Leser zurück.

Der Weg zum Ruhme.

Glücklich nenn' ich den Autor, der in der Höhe den Beifall
Findet; der deutsche muß nieder sich bücken dazu.

In andern Epigrammen wird die ästhetische Beurtheilung von der moralischen geschieden.

Bedeutung.

„Was bedeutet das Werk?“ so fragt ihr den Bildner des Schönen.
Frager, ihr habt nur die Magd, niemals die Göttin gesehen.

An die Moralisten.

Lehret! das ziemt euch wohl, auch wir verehren die Sitte,
Aber die Muse läßt sich nicht gebieten von euch.
Nicht von dem Architekt erwart' ich melodische Weisen,
Und, Moralist, von dir nicht zu dem Epos den Plan.
Vielfach sind die Kräfte des Menschen; o daß sich doch jede
Selbst beherrsche, sich selbst bilde zum Herrlichsten aus.

Diese beiden Epigramme haben wahrscheinlich Goethen zum Urheber, und das letztere könnte auf Hermann und Dorothea bezogen werden. Dagegen prägte Schiller in andern Stücken seine und Kant's Lehre vom Erhabenen charakteristisch genug aus. Am Ende der Abhandlung über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen lesen wir die Worte: „Der ununterbrochen glückliche Mensch sieht die Pflicht nie von Angesicht, weil seine gesetzmäßigen und geordneten Neigungen das Gebot der Vernunft immer anticipiren, und keine Versuchung zum Bruch des Gesetzes das Gesetz bei ihm in Erinnerung bringt. Einzig durch den Schönheitssinn, den Statthalter der Vernunft in der Sinnenwelt, regiert, wird er zu Grabe gehen, ohne die Würde seiner Bestimmung zu erfahren. Der Unglückliche dagegen, wenn er zugleich ein Tugendhafter ist, genießt den erhabenen Vorzug, mit der göttlichen Majestät des Gesetzes unmittelbar zu verkehren, und da seiner Tugend keine Neigung hilft, die Freiheit des Dämons noch als Mensch zu beweisen". Der unglückliche Tugendhafte also stellt uns das Göttliche dar. Dieß sagt uns die Theophanie:

„Zeigt sich der Glückliche mir, ich vergesse die Götter des Himmels;
Aber sie steh'n vor mir, wenn ich den Leidenden seh'".

Die Peterskirche, an die Astronomen und astronomische Schriften finden in Schiller's Aufsätzen über das Erhabene ihre Aufhellung[1]. Man denke nur an Stellen, wie folgende: „Weil den Gegenständen eigentlich nichts Erhabenes zukommt, wäre es schicklicher, sie erhebend zu nennen"[2]. „Der Gegenstand, welcher mich selbst zu einer unendlichen Größe macht, heißt erhaben. Das Erhabene der Größe ist

[1] Siehe Theil 2, Kapitel 20.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1183. 2. u. (Oktavausg. B. 11, S. 576).

also keine objektive Eigenschaft des Gegenstandes, dem es beigelegt wird; es ist bloß die Wirkung unseres eigenen Subjekts auf Veranlassung jenes Gegenstandes"[1]. So tragen wir also in unsern Urtheilen über die Peterskirche und über den Sternenhimmel das Prädikat des Erhabenen aus uns selbst in diese äußern Gegenstände hinüber. Mit den Astronomen scheint er überhaupt nicht zufrieden gewesen zu sein, wie man schon aus einem in seiner Jugend hingeworfenen Worte entnehmen könnte[2]. Dafür spricht auch das Epigramm:

Die Vielwisser.

Astronomen seid ihr und kennet viele Gestirne:
Aber der Horizont decket manch Sternbild euch zu.

Bei euerm niedrigen Standpunkt, will er wohl sagen, sucht ihr in dem Sternenhimmel, was in euch selbst liegt. Euer Gesichtskreis beschränkt sich auf einen Theil der materiellen Welt; alles Geistige ist euch verborgen.

Wir gehen weiter in eine reichere Landschaft, und betrachten die epigrammatischen Sprossen, welche in dem Boden des Sittlichen und Menschlichen wurzeln. Lassen wir uns in dieses große Gebiet durch eine Schilderung der Lebensalter und der Geschlechter einführen!

Da sehen wir denn, wie Schiller ernst sinnend vor dem Kinde in der Wiege steht — wir wollen annehmen, es sei sein jüngst geborner Sohn Ernst gewesen — und wie er ihm in überwältigendem Gefühl: „Glücklicher Säugling!" und die folgenden Worte zuruft. Der Anblick des Kindes bringt ihm lebendig den ungeheuern Abstand seines eigenen Daseins von der naiven Natur ins Bewußtsein. Nun tritt er vor seinen ältesten, zweijährigen Sohn Karl, vor den Knaben, der spielt in der Mutter Schooß, wie auf einer heiligen Insel, wo ihn der trübe Gram, ihn die Sorge nicht findet. Und auch jetzt umfängt ihn das elegische Gefühl der Drangsale der Kultur, der Mühen des männlichen Lebens mit dessen Pflichten, Zwecken und Arbeit.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1185. 2. u. (Oktavausg. B. 11, S. 585).
[2] Siehe Theil 2, S. 6.

Diese Epigramme hat Schiller selbst in seinen ästhetischen Briefen meisterhaft erläutert[1]: „Besonders stark und am allgemeinsten äußert sich die Empfindsamkeit für Natur bei Veranlassung solcher Gegenstände, welche in einer engern Verbindung mit uns stehen, und uns den Rückblick auf uns selbst und die Unnatur in uns näher legen, wie z. B. bei Kindern und kindlichen Völkern. In dem Kinde ist die Anlage und Bestimmung, in uns die Erfüllung dargestellt, welche immer unendlich weit hinter jener zurückbleibt. Das Kind ist uns daher eine Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen. Dem Menschen von Sittlichkeit und Empfindung wird ein Kind ein heiliger Gegenstand sein" u. s w. Schiller's Bewußtsein umspannte die äußersten Enden der Menschheit und in seinem Herzen nährte er eine ewige Sehnsucht von dem gekünstelten Zustand zu dem ursprünglichen hin. Aber bald, in dem Epigramm der Vater, söhnt er sich wieder mit seinem Schicksale aus, weil er sich als Vater durch die Natur an das All geknüpft fühlt. Wer möchte auch, wie der philosophische Egoist, sich selbstgenügsam dem schönen Ring entziehen, —

„Der Geschöpf an Geschöpf reiht in vertraulichem Bund?"

Der Knabe wird Jüngling, und diesem ruft das Epigramm Jugend zu:

„Einer Charis erfreuet sich jeder im Leben; doch flüchtig,
Hält nicht die himmlische sie, eilet die irdische fort".

Wenn der Jüngling ins Unendliche strebt, beschränkt der weiseste Mann, wie es im menschlichen Wirken heißt, seine Thätigkeit auf den engsten Kreis. „Dadurch allein", erklärt sich Schiller[2], „daß wir die ganze Energie unseres Geistes in Einem Brennpunkt versammeln, und unser ganzes Wesen in eine einzige Kraft zusammenziehen, setzen wir dieser einzelnen Kraft gleichsam Flügel an, und führen sie künstlicher

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1230. 2. u. f. (Oktavausg. B. 12, S. 200 ff.).

[2] Ebendas. S. 1193. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 28).

Weise über die Schranken hinaus, welche die Natur ihr gesetzt zu haben scheint". Doch während des Wirkens und Kämpfens bleichet sich dem einen die Locke, wie dem andern. Dieß ist das gemeinschaftliche Schicksal. Muß schon der Mann klagen:

„Wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
Dieß Wenige, wie klein und karg!"

o stehen gegen das Ende des Lebens Erwartung und Erfüllung in einem noch größern Mißverhältniß:

„Still, auf gerettetem Boot treibt in den Hafen der Greis".

Und der Naturkreis schließt sich auch hier, und „es kehret zum Kinde der Greis kindisch und kindlich zurück". Der Tod ist da — von dem der Epigrammendichter sagt, er sei so ästhetisch doch nicht, als der Genius mit der umgekehrten Fackel lieblich aussehe.

So ist die Bahn des männlichen Daseins durchlaufen. Aber auch das weibliche Leben wird in Distichen gezeichnet. Schiller's Verherrlichung des Weibes ist nicht etwas Erkünsteltes noch ein Tribut der Sinnlichkeit. Ihm war es vergönnt, die weibliche Natur rein, voll und wahr zu erfassen. Er glaubte ja an lautere, heilige Gefühle, an eine uneigennützige Liebe. Wie hoch er die unmittelbare Natur stellte, zu welcher uns alle Wissenschaft auf einem künstlichen Wege wieder zurückführen solle, so innig und warm konnte er das Leben der Frauen preisen. Die sittliche Frage: worin das eigentlich Menschliche liege? und die ästhetische: was das Wesentliche der Schönheit sei? mußten ihn gleichmäßig auf das Weib verweisen. Denn hier fand er die freie Harmonie der sinnlichen und sittlichen Natur, welche Uebereinstimmung zugleich seine Moral und Aesthetik für das Höchste hielten. Die schöne Seele und die Anmuth, so wie die volle Menschheit traten ihm hier vor Augen, und darein eben legte er die Würde der Frauen in dem gleichnamigen Gedichte. Während der Mann seine Würde nur im Kampfe spärlich erringen und behaupten kann, haben die Frauen die ihrige unverkümmert schon aus den Händen der Natur erhalten. Die

Frauenwürde ist Seelenschönheit und Anmuth. Dieß sagt auch das Epigramm Macht des Weibes. Das Weib entzückt unmittelbar, absichtslos durch den ruhigen Zauber seiner Gegenwart. Schon in der Abhandlung über Anmuth und Würde wird dem weiblichen Geschlechte diese Grazie vorzugsweise zugeschrieben, denn die Schönheit des Baues finde sich vielleicht mehr bei dem männlichen [1]. Diese Anmuth ist daher „die weibliche Schönheit". Vom Manne dagegen erwartet er „des Gesetzes Würde", die Würde, welche der Ausdruck einer erhabenen Gesinnung ist; und er schließt von dem schönen Geschlechte auch „die Macht der Thaten und des Geistes" aus. „Denn selten wird sich der weibliche Charakter zu der höchsten Idee sittlicher Reinheit erheben, und es selten weiter als zu affektionirten Handlungen bringen". Gegen die Gelehrsamkeit der Weiber hatte sich Schiller schon früher in der Epistel eines Ehemannes an einen andern, in der berühmten Frau, mit Laune ausgesprochen. Ein mit kräftigen Zügen, und frischem, lebendigem Kolorit gezeichnetes Bild, gegen welches das angeführte Epigramm nur eine schwache Andeutung ist! In einem Aufsatze [2] wird nachgewiesen, wie das Weib seiner Natur und schönen Bestimmung nach mit dem Manne nie die Wissenschaft, aber durch das Medium einer geschmackvollen Darstellung derselben mit ihm die Wahrheit theilen könne. Daher bestrebte sich Schiller, auch abstrakte Wahrheiten durch einen schönen Stil in das Reich der Einbildungskraft und Empfindung hinüber zu ziehen, „wo das Weib zugleich Muster und Richterin ist". In der wissenschaftlichen Form und in den Gründen sei keine Vereinigung möglich, aber die Schönheit vereinige die Geschlechter in den Resultaten und in der Materie der Wahrheit. Doch besitzt das Weib, muß man hinzufügen, noch ein anderes Medium, der Wahrheit inne zu werden, als dieses künstliche und geliehene, nämlich ein ursprünglich inwohnendes Organ für dieselbe. Dieß ist der allen gemeinsame, unmittelbare Wahrheitssinn, durch welchen das Weib das Rechte meist feiner

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1154. 1. u. (Oktavausg. B. 11, S. 438).

[2] Ebendas. S. 1226. 1. u. f. (Oktavausg. B. 12, S. 179).

und sicherer erfaßt, als der Mann durch die wissenschaftliche Reflexion.

Anmuth also ist der Ausdruck einer schönen Seele, und eine schöne Seele ist vorzugsweise die Tugend des Weibes. Während der Mann im Kampfe mit den Menschen und dem Schicksale mehrerer Vorzüge bedarf, genügt dem Weibe diese einzige innere, den ganzen Menschen umfassende Tugend. Daher vermögen Frauen nie des Mannes einzelne Thaten zu richten, aber ihr Urtheil ist triftig, wenn es auf den ganzen Mann selbst geht. Die äußere Zweckmäßigkeit einzelner Handlungen beurtheilt der Verstand, über die Harmonie des Ganzen entscheidet ein harmonisch gestimmtes Gemüth. Dieß ist das Forum des Weibes. Der Gründe ihres Ausspruches wird sich, wie das Epigramm weibliches Urtheil lehrt, die Frau nicht bewußt, und weil sie durch ihr Gefühl entscheidet, spricht sich ihr Urtheil stets durch Liebe oder Abneigung aus. Gefühle verschwistern sich mit Herzensregungen, und in der Neigung ist das Urtheil enthalten. Aus diesem allem ergibt sich dem Dichter das weibliche Ideal, welches er an die Amanda in Wielands Oberon knüpft [1]. Die freie innere Harmonie, indem die Sittlichkeit immer auf der Seite der Neigung ist, die glückliche Vollendung des Ganzen, welcher sich alles Einzelne dienend unterordnet, und der klare, stillsiegende Ausdruck dieser Seelenschönheit, welcher, wie die schönste Erscheinung sagt, die Freude verklärt und sich selbst in der Wolke des Grames nur herrlicher malt — dieß ist das Höchste, worin „dem weiblichsten Weib immer der männlichste Mann weicht". In allen diesen Epigrammen wird die weibliche Natur mit der männlichen immer in Kontrast gestellt.

Treten wir jetzt, nachdem wir uns an dieser epigrammatischen Gallerie in dem Vorhofe geweidet haben, in das Heiligthum des Sittlichen und der Humanität selbst ein, so sehen wir zuerst allgemeine Gesetze der Weisheit neben einander geordnet, und erst weiter im Hintergrund sind mehr ins Besondere gehende Lehren und Sprüche in getrennten Räumen auf Tafeln in Gruppen zusammengestellt.

[1] Von ihr spricht er auch S. 1171. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 520).

Die erste Votivtafel sondert Weisheit und Klugheit von einander. Wer die erhabensten Höhen der Weisheit ersliegen will, muß sich der Gefahr aussetzen, von der Klugheit verlacht zu werden. Das zurückfliehende Ufer, welches die kurzsichtige allein sieht, veranschaulicht die Idee auf eine herrliche Weise. Das Stück erinnert an Kolumbus — „Steure, muthiger Segler!“ — welcher ja auch die Bürgschaft des jenseitigen Ufers nur in sich selbst trug. Dieß ist gleichsam die Ueberschrift zu Schiller's eigenem Leben.

„Du mußt glauben, du mußt wagen,
Denn die Götter leihen kein Unterpfand“,

ruft er sich selbst zu. Ein ideales Vertrauen erfüllte ihn, und nie nahm er mit der klugen Berechnung eine kleinliche Rücksprache. Eine andere Tafel nennt uns die zwei Tugendwege, von denen der eine sich dem Menschen eröffnet, wenn sich ihm der andere schließt. Der Glückliche kann sein Leben handelnd schön ausbilden, der Leidende kann ihm duldend eine erhabene Gestalt geben [1]; „das Erhabene verschafft uns einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte“ [2]. So erheben wir uns, betrachtend oder handelnd, auf idealem Wege zur Freiheit, zu welcher uns nur noch der Tod entführt. Denn das irdische Leben ist der Naturnothwendigkeit unterworfen. Dieß ist das Thema der idealischen Freiheit. Ein fernerer bedeutungsvoller Denkspruch ist das Höchste:

„Siehst du das Höchste, das Größte? Die Pflanze kann es dich lehren.
Was sie willenlos ist, sei du es wollend — das ist's“.

Zu diesem Ausspruche habe ich schon oben im siebenten Kapitel [3] den Schlüssel geliefert. „Bei dem Thiere und der Pflanze“, heißt es in Anmuth und Würde [4], „gibt die Natur nicht bloß die Bestimmung an, sondern führt sie auch allein aus. Dem Menschen aber gibt sie bloß die Bestimmung, und

[1] Siehe Theil 3, S. 40.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1265. 1. u.
[3] Siehe Theil 3, S. 142.
[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1148. 2. u. (Oktavausg. B. 11, S. 414).

überläßt ihm selbst die Erfüllung derselben. Dieß allein macht ihn zum Menschen. Wie die Natur mit der Pflanze durch eine physische Nothwendigkeit ihre Bestimmung erreicht, so soll die seinige der Mensch selbst durch seine moralische Freiheit zu erreichen suchen". Wie solche Naturgegenstände, wie die Pflanze, als Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale aufgefaßt werden können, hat der Meister im Anfange seiner Schrift über naive und sentimentalische Dichtung nachgewiesen. Eine verwandte Lebensregel enthält die Aufgabe: „Es sei Jeder vollendet in sich!" Dadurch behauptet Jeder seine Eigenthümlichkeit gegen Andere und ist doch zugleich dem Höchsten gleich, welches immer vollendet ist und sich nur durch seine Vollendung von allem andern unterscheidet. Die größte Idealität, ausgeprägt durch eine ganz charakteristische Persönlichkeit, ist die Aufgabe für den Tugendfreund — wie für den Künstler. Wie erreichen wir diese persönliche Vollendung? Wir haben, jeder in seiner Weise, die subjektiven Eigenschaften auszubilden, ohne die keine Tugend möglich ist — die Kraft, Lebendigkeit des Geistes und Besonnenheit. Darin besteht unsere Größe. Dann sollen wir uns mit reinem Herzen dem Sittengesetze unterwerfen. Das macht unsere Güte aus. Es gibt nur zwei Tugenden, eine objektive, absolute und eine subjektive, relative: Güte und Größe. „O wären sie immer vereinigt!" fügt der Dichter hinzu. Eins dieser nothwendigen Hülfsmittel zur Tugend, die Kraft, wird in Zeus zu Herakles mit Recht noch besonders hervorgehoben:

„Deine Götterkraft war's, die dir den Nektar errang".

Von der sittlichen Güte, der menschlichen Reinheit sondert er auf's bestimmteste alles Gemeine, wie z. B. in Liebe und Begierde.

„Denn nur das reiche Gemüth liebt, nur das arme begehrt".

In der Abhandlung über Anmuth und Würde erklärt er sich weiter[1]: „Von der Liebe kann man sagen, sie neigt sich zu ihrem Gegenstand; von der Begierde, sie stürzt auf den

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1159. 1. o. (Oktavausg. B. 11, S. 460).

ihrigen. Bei der Liebe ist das Objekt sinnlich[1], und das Subjekt die moralische Natur. Bei der Begierde sind Objekt und Subjekt sinnlich. Die Liebe allein ist eine freie Empfindung; denn ihre reine Quelle strömt hervor aus dem Sitz der Freiheit: aus unserer göttlichen Natur". In der relativen Tugend, der Größe, liegt mein Können, in der absoluten, der Güte, mein Sollen. Und da heißt es in Freund und Feind, daß mir diese beiden zu nützen vermögen.

„Zeigt mir der Freund, was ich kann, lehrt mich der Feind, was ich soll".

Das was ich kann, weiß ich auch, wenn ich mich selbst kenne. Zu dieser schweren Selbstkenntniß, so wie zur Menschenkenntniß gibt Schiller den Schlüssel:

„Willst du dich selbst erkennen, so sieh', wie die Andern es treiben;
Willst du die Andern verstehn, blick' in dein eigenes Herz".

Worauf gründet sich diese Regel? Auf die gleiche Grundbeschaffenheit und den ähnlichen Entwickelungsgang des Geistes in allen Menschen. Was helfen aber Sittengesetze und geistige Kräfte ohne konsequente Durchführung? Die Ausdauer ist das Unwandelbare im menschlichen Leben. Indem wir durch ein beharrliches Streben nach Einem Ziele die Vergangenheit in die Gegenwart ihrem Inhalt nach immer mit herübernehmen, legen wir der Zeit ewige Fesseln an. Die Zeit „sucht das Beständige. Sei getreu!"

Wandeln wir weiter und betrachten wir die Votivtafeln von einem mehr motivirten Inhalt!

Zuerst fallen uns die Sinngedichte ins Auge, welche sich auf das Verhältniß der äußern Handlungen zu der innern Gesinnung beziehen. „Bei einer schönen Seele", sagt er, und wir erinnern uns hierbei dessen, was wir oben über das Weib anmerkten, „sind die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Die schöne Seele hat kein anderes Verdienst, als daß sie ist"[2]. Hierauf ruhen die Sprüche Unterschied der Stände und das Werthe

[1] Vielmehr: rein menschlich.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1153. 2. u. (Oktavausg. B. 11, S. 437)

und **Würdige.** Gemeine Naturen können nur gesetzmäßig handeln, edele sind selbst sittlich gut nnd menschlich schön. Diese achten und lieben wir, jene bezahlen wir ab. Die einen **haben** etwas, die andern **sind** etwas. Dahinter soll sich aber die Scheinheiligkeit nicht verstecken, die da spricht:

„Gott nur siehet das Herz.“ —— „Drum eben, weil Gott nur das Herz sieht,
Sorge, daß wir doch auch was Erträgliches sehen“.

So antwortet das Xenion **Inneres und Aeußeres.** „Die Trefflichkeit eines Menschen“, sagt Schiller, „beruht ganz und gar nicht auf der größern Summe einzelner rigoristisch-moralischer Handlungen, sondern auf der größern Kongruenz der ganzen Naturanlage mit dem moralischen Gesetze — und es gereicht einem Volke oder Zeitalter eben nicht so sehr zur Empfehlung, wenn man in demselben so oft von Moralität und einzelnen moralischen Thaten hört; vielmehr darf man hoffen, daß am Ende der Kultur, wenn ein solches sich überhaupt nur gedenken läßt, wenig mehr davon die **Rede** sein werde“[1]. Nur mit andern Worten drückt denselben Sinn aus: **meine Antipathie.**

„„Wie? du hassest die Tugend?““ — „Ich wollte, wir übten sie alle,
Und so spräche, will's Gott, ferner kein Mensch mehr von ihr“.

Jetzt aber durchlaufen wir eine Reihe epigrammatischer Bilder, die uns das Verhältniß des Guten und Schönen, oder, was bei Schiller beinahe dasselbe ist, des Sittlichen und Humanen vergegenwärtigen. Zuerst zieht **der moralische und schöne Charakter** unsern Blick auf sich:

„Repräsentant ist jener der ganzen Geistergemeine,
Aber das schöne Gemüth zählt schon allein für sich selbst“.

Der moralische Mensch stellt uns nur das allgemeine Sittengesetz dar; die Seele, welche sich durch Aufnahme des Guten in ihre Gefühle und Neigungen selbst veredelt hat, gilt uns durch sich selbst. Hieran schließt sich **die moralische Kraft.** Wer die Humanität[2] in sich nicht hervorzubilden vermag, dem

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1262. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 342).
[2] Siehe Theil 2, S. 318 ff.

bleibt doch immer übrig, im Widerstreit mit seinen Trieben, als Geist vernünftig (d. h. nach dem Gesetze der praktischen Vernunft) zu wollen. „Schon der bloße Wille erhebt den Menschen über die Thierheit, der moralische erhebt ihn zur Gottheit“ [1]. Eine Anzahl Epigramme vertheidigen Schiller's uns genugsam bekannte Lehre der Seelenschönheit gegen Kant's moralischen Rigorismus oder bestimmen sie näher. So die Xenien Gewissensscrupel und Entscheidung, welche letztere räth, daß man seine Freunde — zu verachten suchen solle, um ihnen alsdann mit Abscheu zu dienen, wie die Pflicht es gebiete. Kant wies ja die Neigung von der Pflicht völlig zurück [2]! Ich theile aus dem Musenalmanach noch folgende polemische Sinngedichte mit, welche keiner Erläuterung bedürfen.

Moralische Schwätzer.

Wie sie mit ihrer reinen Moral uns, die schmutzigen, quälen!
Freilich, der groben Natur dürfen sie gar nichts vertrauen!
Bis in die Geisterwelt müssen sie fliehen, dem Thier zu entlaufen,
Menschlich können sie selbst auch nicht das Menschlichste thun.
Hätten sie kein Gewissen, und spräche die Pflicht nicht so heilig,
Wahrlich, sie plünderten selbst in der Umarmung die Braut.

Der Strengling und Frömmling.

Jener fordert durchaus, daß dir das Gute mißfalle,
Dieser will gar, daß du liebst, was dir von Herzen mißfällt.
Muß ich wählen, so sei's in Gottes Namen die Tugend,
Denn ich kann einmal nicht lieben, was abgeschmackt ist.

Theophagen.

Diesen ist alles Genuß. Sie essen Ideen und bringen
In das Himmelreich selbst Messer und Gabel hinauf.

Moral der Pflicht und der Liebe.

Jede, wohin sie gehört! Erhabene Seelen nur kleidet
Jene, die andere steht schönen Gemüthern nur an.
Aber Widriger's kenn' ich auch nichts, als wenn sich durch Bande
Zarter geistiger Lieb, Grobes mit Grobem vermählt,
Und verächtlicher nichts, als die Moral der Dämonen
In dem Munde des Volks, dem noch die Menschlichkeit fehlt.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1155. 1. o. (Oktavausg. B. 11, S. 442).
[2] Ebendas. S. 1152. 2. f. (Oktavausg. B. 11. S. 431).

Wie konnte Schiller sein Humanitätsprinzip schärfer bezeichnen und kräftiger in Schutz nehmen?

Der Mann tritt handelnd ins Leben und es sind einige Denkworte, welche diese Wirksamkeit näher charakterisiren. Die verschiedene Bestimmung sagt uns aber sogleich, daß sich zwar Millionen beschäftigen, die Gattung zu erhalten, die Menschheit sich aber nur durch Wenige fortpflanze. Die erstern werden mit den tausend Keimen verglichen, die, ohne Früchte zu tragen, zum Element zurückkehren —

„Aber entfaltet sich auch nur einer, einer allein streut
Eine lebendige Welt ewiger Bildungen aus".

Fortgepflanzt wird die Menschheit durch das Gute und das Schöne. Wer Gutes wirkt, nährt dadurch der „Menschheit göttliche Pflanze", daß er dem heiligen Sittengesetz die Oberhand zu verschaffen sucht; wer Schönes bildet, streut Keime jener göttlichen Pflanze aus, weil sich aus dem Schönen das Gute entwickelt, weil der Weg zur Sittlichkeit durch die schöne Menschlichkeit geht [1]. Dieß ist der Inhalt der zweierlei Wirkungsarten. Daher ist das Belebende das Schöne. Nur an „des Lebens Gipfel" entzündet sich neues Leben in der organischen, wie in der empfindenden Welt. Des Lebens Gipfel ist dort die Blume — hier die Seelenschönheit, in welcher allein die volle Menschheit enthalten ist. Der Dichter wirkt eindringlicher, als der Moralprediger und der Philosoph. Wie du aber auch thätig sein magst, so soll dein Wille himmelwärts zum Ideale streben, und deine That soll abwärts in unaufhaltsamer Richtung mitten durch das Leben dringen. Dieß ist symbolisch durch den Zenith und Nadir ausgedrückt. Daß wir aber ja nicht auf schnelle Erfolge unseres Wirkens rechnen, räth uns der Säemann. Ich möchte diese Distichen mit einer Pflanze vergleichen, deren Blume und Blätter lieblich auf der Oberfläche des Wassers ruhen, deren Stengel aber aus unsichtbarem Abgrunde das Leben zieht. Das Gleichniß lehrt uns, was wir immer am spätesten und schwersten lernen — Resignation. „Der reine moralische Trieb ist auf's

[1] Siehe Theil 3, S. 25 ff.

Unbedingte gerichtet; für ihn gibt es keine Zeit, und die Zukunft wird ihm zur Gegenwart, sobald sie sich aus der Gegenwart nothwendig entwickeln muß"[1]. „Es ist ein Kennzeichen guter und schöner, aber jederzeit schwacher Seelen, immer ungeduldig auf Existenz ihrer moralischen Ideale zu dringen, und von den Hindernissen derselben schmerzlich berührt zu werden"[2].

Wer durch Wort oder That wirken will im Leben, trifft mit Andern zusammen, mit allerlei Menschen sehr verschiedenen Schlags. Wer möchte sie alle nennen! Aber des Aufpassers erwähnt Schiller, des Aufpassers, der auf seine Fehler merkt, wie sein Gewissen, den er aber auch immer geliebt hat, wie — sein Gewissen. Dann weis't er einen Zudringlichen (An *) von sich weg, welcher nicht, was er hat, mittheilen, sondern ohne selbst etwas zu sein, sich selbst geben will: „Damit verschone mich, Freund!" Ein dritter (An **) will Wahres lehren — aber der Dichter will nicht die Sache durch ihn, sondern ihn durch die Sache kennen lernen. Aber wen nimmt er sich zum Freunde?

„Dich erwähl' ich zum Lehrer, zum Freund. Dein lebendiges Bilden
Lehrt mich, dein lehrendes Wort rühret lebendig mein Herz".

Wie ist das Letztere möglich? Dadurch, daß dieser Freund so anschaulich und seelenvoll lehrt, wie Schiller schreibt[3]. Und dieses Freundes wird auch in Uebereinstimmung gedacht. Dieser sucht die Wahrheit außen im Leben, Schiller innen —

„In dem Herzen, und so findet sie Jeder gewiß.
Ist das Auge gesund, so begegnet es außen dem Schöpfer;
Ist es das Herz, dann spiegelt es innen die Welt".

Wer sieht nicht, daß Schiller bei beiden Epigrammen Goethen vor Augen hatte? daß er Goethe's Eigenthümlichkeit charakterisiren und ihn als den Mann seiner Wahl bezeichnen wollte? —

Eine kleine Anzahl kulturhistorischer Epigramme spare ich für eine andere Stelle auf, und so blieben nur noch die

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1196. 1. (Oktavausg. B. 12. S. 40).
[2] Ebendas. S. 1264. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 35).
[3] Ebendas. S. 1225. 2. (Oktavausg. B. 12. S. 175).

politischen übrig. Die meisten frühern zeigen uns die Welt in idealem, poetischem Lichte, diese führen uns wieder aus dem Tempel, den wir bisher durchwandelt, in das ganz reale Leben zurück. Welche schwerere Realität gäbe es auch, als die Politik? Wie Platon, legte auch Schiller lange die höchsten und liebsten Träume und Hoffnungen seiner Ethik in eine vernunftgemäße Gestaltung des öffentlichen Lebens. Wir haben aber schon früher bemerkt, wie sich seine Ideale von dem Politischen loslös'ten und in das Innere zurückzogen. Seiner sittlich und menschlich ästhetischen Welt trat die gemeine, erfahrungsmäßige gegenüber. „Der Idealist", sagt er selbst, „denkt von der Menschheit so groß, daß er darüber in Gefahr kommt, die Menschen zu verachten". Das Spiel des Lebens führt uns in dieß wirkliche Leben ein. Hier herrschen einzig und allein die Naturgesetze — wie auch in der Geschichte [1].

„Ein jeglicher versucht sein Glück,
Doch schmal nur ist die Bahn zum Rennen;
Der Wagen rollt, die Achsen brennen,
Der Held dringt voran, der Schwächling bleibt zurück,
Der Stolze fällt im lächerlichen Falle,
Der Kluge überholt sie Alle".

Es ist dieselbe nüchterne reale Ansicht, wie sie auch in den Weltweisen vorkommt und überhaupt, seit Schiller in die männlichen Jahre getreten war, die Eine Seite seiner Weltbetrachtung ausmachte:

„Im Leben gilt der Stärke Recht,
Dem Schwachen trotzt der Kühne,
Wer nicht gebieten kann, ist Knecht,
Sonst geht es ganz erträglich schlecht
Auf dieser Erdenbühne".

Aehnliche Worte rief uns ja schon das Ideal und das Leben zu! Glück, Kühnheit, Stärke, Muth und andere natürliche Kräfte sind es, die allein entscheiden, ohne welche der thätige Mann, der rohe, harte Repräsentant der Wirklichkeit,

[1] Siehe Theil 2, S. 211.

nichts ausführen kann. Dieser Welt darf man nicht zu nahe kommen —

„Ihr müßt sie bei der Liebe Kerzen,
Und nur bei Amors Fackel seh'n“.

Der „ästhetische Schein“, den der Mensch aus seiner idealen Natur über die Dinge gießt, kann ihm diese allein genießbar machen! Und nur eines ist es, was uns mit diesem planlosen Spiel des Lebens einigermaßen versöhnen kann:

„Die Frauen seht ihr an den Schranken stehn,
Mit holdem Blick, mit schönen Händen
Den Dank dem Sieger auszuspenden“.

In ihren züchtigen Busen hat sich alles geflüchtet, was edel und sittlich ist, und nur noch der Sänger gehört nicht jenem gemeinen Mannesleben an, wie es in Würde der Frauen charakterisirt wird, sondern ihn und die Frauen soll ein „ewiges zartes Band umflechten“. Sie beide allein bewahren die schöne Menschlichkeit.

Gehen wir tiefer in dieses wirkliche Leben ein. Die Majestas populi meint, daß die Majestät der Menschennatur nur bei einzelnen Wenigen wohne, die Uebrigen alle seien blinde Nieten. Früher hatte er öfters ganz ohne Ironie von einer Majestät des Volks gesprochen. So kommt noch im dreißigjährigen Krieg der Ausdruck vor: „jetzt, da die Nation ihre Majestät zurückgenommen hatte“[1]. Denselben Sinn hat das Ehrwürdige, welches nicht das Ganze (das ganze Volk), sondern nur Einzelne geachtet wissen will, denn das Ganze (die ganze volle Menschheit) sei immer nur in Einzelnen zu erblicken. Der Spruch an die Gesetzgeber sagt, daß wenn sie auch voraussetzen wollten, daß der Mensch im Allgemeinen das Rechte wolle, sie doch nicht in einem bestimmten Fall darauf rechnen dürften. In den Distichen an einen Weltverbesserer[2] scheidet Schiller nach seiner Weise[3] die Menschheit, von der man nie groß genug denken könne,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 922. 1. o. (Oktavausg. B. 9, S. 102).
[2] Siehe Theil 3, S. 55.
[3] Siehe Theil 1, S. 285 f.

von den wirklichen Menschen. Dem Einzelnen, der uns im Leben begegnet, will er dann eine hülfreiche Hand gereicht haben —

„Nur für Regen und Thau und für's Wohl der Menschengeschlechter
Laß du den Himmel, Freund, sorgen, wie gestern, so heut".

Man glaubt Göthen zu hören! In dem Munde Schiller's können diese Worte nur speziell von den kosmopolitischen Einwirkungsversuchen eines Unberufenen verstanden werden. Die politische Lehre will, daß man dafür sorge, daß alles, was man thue, recht sei, und daß man das Bestehende vervollkommne. Das genüge aber dem falschen Eifer nicht, welcher alles zu verwirklichen suche, was an sich vollkommen und gut sei. Schiller erklärt diese wichtige politische Maxime selbst[1]: „Es ist etwas ganz anderes, ob wir ein Verlangen nach schönen und guten Gegenständen fühlen, oder ob wir bloß verlangen, daß die vorhandenen Gegenstände schön und gut seien. Das Letzte kann mit der höchsten Freiheit des Gemüthes bestehen, aber das Erste nicht. Daß das Vorhandene schön und gut sei, können wir fordern, daß das Schöne und Gute vorhanden sei, bloß wünschen. Diejenige Stimmung des Gemüthes, welche gleichgültig ist, ob das Schöne und Gute und Vollkommene existire, aber mit rigoristischer Strenge verlangt, daß das Existirende gut und schön und vollkommen sei, heißt vorzugsweise groß und erhaben, weil sie alle Realitäten des schönen Charakters enthält, ohne seine Schranken zu theilen". Die beste Staatsverfassung nennt er diejenige, welche Jedem gut zu denken erleichtert, „doch nie, daß er so denke, bedarf". Ist unter dem gut denken die anhängliche Gesinnung oder die Intelligenz der Staatsbürger zu verstehen? Weder der einen noch der andern wird eine Staatsform entbehren können, sonst ist auch die beste unwirksam und ephemer. Xenophon mußte in seiner Cyropädie die Perser zu einer Heerde willenloser Sklaven machen, um denselben Gedanken auf den Thron zu heben. Der beste Staat soll, wie die beste Frau, daran erkannt werden, daß man von beiden nicht spricht. Vorausgesetzt, muß man hinzudenken, daß man von jenem eben so frei, wie von dieser

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1264. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 350).

sprechen darf. Aber selbst dann könnte das Epigramm Korrektheit noch auf den Staat angewendet werden. Ueberhaupt gehören Vergleichungen des Politischen mit dem Häuslichen, um mit Schiller zu reden, nur entweder vor den Anfang oder an das Ende der Kultur, in den patriarchalischen Zustand der Unschuld oder in das ächt menschliche Zeitalter der Freiheit. Schiller aber weis't in jenem Xenion wohl nur die politische Kannengießerei ab, wie ihm ja auch das Schwätzen über die Tugend verhaßt ist. Hier mögen endlich noch zwei Epigramme aus dem Almanach ihre Stelle finden [1].

Würde des Menschen.

Nichts mehr davon, ich bitt' euch. Zu essen gebt ihm, zu wohnen,
Habt ihr die Blöße bedeckt, gibt sich die Würde von selbst.

Deutschland und seine Fürsten.

Große Monarchen erzeugtest du, und bist ihrer würdig,
Den Gebietenden macht nur der Gehorchende groß.
Aber versuch' es, o Deutschland, und mach' es deinen Beherrschern
Schwerer, als Könige groß, leichter, nur Menschen zu sein".

Es könnten endlich noch einige Gelegenheitsepigramme genannt werden, die schon zu den Xenien hinüberlangen. Der Homeruskopf ist eine gar schöne Phantasie. Zwischen Sängern und Liebenden ist ja ein ewiges Band! Einem Freunde ins Album wurzelt seinem Inhalt nach in den Epigrammen der Genius und in der Quelle der Verjüngung. Das Epigramm: in das Folio-Stammbuch eines Kunstfreundes ist satyrischer Art. Das Geschenk, welches Gedicht für Rheinweinflaschen dankt, die ein Geistlicher überschickte, ist vermuthlich an Dalberg gerichtet. „Die Muse schickt dich" konnte er deßwegen von „dem dreimal gesegneten Trank" sagen, weil Dalberg selbst Dichter und Kenner der Kunst war.

Dieß sind die Votivtafeln Schiller's! Er hat seine Weltanschauung als Philosoph, Historiker, Dramatiker und Lyriker, er hat sie aber auch epigrammatisch in einzelnen körnigen, kräftigen Gnomen ausgesprochen. Welche andere Epigrammensammlung könnte an Umfang des Inhalts, an Tiefe der

[1] Musenalmanach für 1797, S. 33 und für 1796, S. 53. Beide sind „Schiller" unterzeichnet.

Ideen, an feiner Beobachtung mit dieser verglichen werden! In leichtem Spiele berührt sie alles Höchste und Theuerste im Menschenleben. Der Deutsche ergreift in diesen Sprüchwörtern den Geist, der ihm dunkel in der Sprache und im eigenen Bewußtsein lebt. Trefflich könnten sie Vorträgen über wissenschaftliche, sittliche und ästhetische Gegenstände, z. B. Schulreden, zu Grunde gelegt werden. Sie sind reine Früchte des philosophischen Denkens und ruhen somit auf gleichem Fundament mit Schiller's Ideenpoesie. Diese löste sich in viele einzelne Gedanken und Einfälle auf und wurde epigrammatisch. Phantasie und Herz blieben zurück und eine Dichtung des Verstandes trat hervor. Um sich zu stärken und weiter auszubilden, verließ dann dieses allgemeine Epigramm seinen abstrakten Boden und zog aus dem realen Leben solide Bestandtheile an sich. Es entstand die Xeniendichtung.

Eilftes Kapitel.

Die Xenien. Allgemeine Beurtheilung der Schiller'schen Epigramme.

Wenn uns die allgemeinen Epigramme Schiller's Denkweise vor Augen führen, so machen uns die Xenien mit seiner Ansicht und seinen Urtheilen über die Zeitgenossen und Tagesliteratur bekannt. Den wenigsten Lesern möchten diese kritischen Epigramme vor Augen gekommen sein [1]. Es liegt uns schon deßwegen der Versuch nahe, von ihnen wenigstens ein ungefähres Bild zu geben und die ganze Sammlung durch Mittheilung einzelner Stücke einigermaßen zu veranschaulichen. Im vorigen Kapitel versenkten wir uns in Schiller's geistiges Leben, jetzt machen wir einen weiten Spaziergang an der Hand des Schriftstellers, indem wir stets unsere Blicke von den äußern Gegenständen, die er beurtheilt, auf ihn selbst zurückwenden.

Was die Xenien wollen, sagen sie selbst in einigen Distichen:

Gewissen Lesern.

Viele Bücher genießt ihr, die ungesalzen; verzeihet,
Daß dieß Büchelchen uns überzusalzen beliebt.

[1] Eine mit den nöthigen historischen Erläuterungen versehene, sehr sorgfältige Ausgabe erschien bekanntlich 1833 in Danzig.

und an einer andern Stelle fragt Martial:

„Xenien nennet ihr euch? Ihr gebt euch für Küchenpräsente?
Ißt man denn, mit Vergunst, spanischen Pfeffer bei euch?“

Xenien.

Nicht doch! aber es schwächten die vielen wäßrigten Speisen
So den Magen, daß jetzt Pfeffer und Wermuth nur hilft.

Die Xenien haben den weitesten Spielraum. Sie erheben sich zum Himmel, indem sie durch den literarischen Zodiakus streifen:

„Jetzo, ihr Distichen, nehmt euch zusammen, es thut sich der Thierkreis
Grauend euch auf; mir nach, Kinder! wir müssen hindurch“.

Später werden die deutschen Gauen durchwandert und die einzelnen Flüsse mit Xenien beschenkt. Endlich steigen dieselben sogar in die Unterwelt hinab —

Xenien.

Muse, wo führst du uns hin? Was? gar zu den Manen hinunter?
Hast du vergessen, daß wir nur Monostichen sind?

Muse.

Desto besser! Geflügelt wie ihr, dünnleibig und luftig,
Seele mehr, als Gebein, wischt ihr als Schatten hindurch.

Und wie sie ihre Feinde überall hin verfolgen, so lassen sie keinen Zustand, keine Erscheinung der Zeit unberührt, denn das Literarische verzweigt sich ja in alle Verhältnisse, und wer sich irgend wie auf eine tadelnswürdige Weise bemerkbar gemacht hatte, konnte der Geißelhiebe gewärtig sein.

„Den Philister verdrieße, den Schwärmer necke, den Heuchler
Quäle der fröhliche Vers, der nur das Gute verehrt“.

Besonders mußten die Zeitschriften ein strenges Strafgericht über sich ergehen lassen, und von allen damaligen Literaturblättern, Monatschriften, Taschenbüchern kamen außer den Horen vielleicht nur die Allgemeine Literaturzeitung und der Merkur ohne Rüge davon. Etwa sechszehn solcher periodischer Blätter wurden der bittersten Censur unterworfen.

Von der Bibliothek schöner Wissenschaften, „der Leipziger Geschmacksherberge“, welche Weiße und Dyk herausgaben, hieß es:

„Jahre lang schöpfen wir schon in das Sieb und brüten den Stein aus;
Aber der Stein wird nicht warm, aber das Sieb wird nicht voll“.

Das Stück ist jetzt verallgemeinert und Danaiden betitelt. Der von dem gothaischen Hofrathe Zacharias Becker, dem Verfasser des bekannten Noth- und Hülfsbüchleins [1], herausgegebene „Reichsanzeiger“ wird durch folgende Zeilen gepriesen:

„Edles Organ, durch welches das deutsche Reich mit sich selbst spricht,
Geistreich, wie es hinein schallet, so schallt es heraus!“

Die Zeitschrift Urania, von Ewald in Detmold, nachherigem Ministerialrathe in Karlsruhe, herausgegeben, ward durch ihren Namen gerechtfertigt.

Urania.

„Deinen heiligen Namen kann nichts entehren, und wenn ihn
Auf sein Sudelgefäß Ewald, der frömmelnde, schreibt“.

Der Pfarrer Schmidt bei Berlin gab „den Kalender der Musen und Grazien“ heraus, und ward mit folgendem Xenion beschenkt:

„Musen und Grazien! oft habt ihr euch schrecklich verirret;
Doch dem Pfarrer noch nie selbst die Perücke gebracht“.

Die Allgemeine deutsche Bibliothek von Nikolai bekam das Motto:

„Zehnmal gelef'ne Gedanken auf zehnmal bedrucktem Papiere,
Auf zerriebenem Blei stumpfer und bleierner Witz“.

Und über das Archiv der Zeit und ihres Geschmackes verlautete das ominöse Wort:

„Auf dem Umschlag sieht man die Charitinnen, doch leider,
Kehrt uns Aglaja den Theil, den ich nicht nennen darf, zu“.

[1] Schiller hatte ihn bei seinem Aufenthalt in Rudolstadt 1788 in dem Lengenfeld'schen Hause kennen lernen. Becker faßte, wie Frau von Wolzogen sagt, eine herzliche Zuneigung für Schiller, die er nach dessen Tode der trauernden Familie durch die thätigste Theilnahme bewies.

Noch bitterer sind die Xenien auf Personen, und unter diesen werden namentlich Nikolai, Reichardt und Manso durch die Erde, den Himmel und die Unterwelt verfolgt, und auf alle erdenkliche Weise geneckt, verhöhnt und gequält. Der Buchhändler und Schriftsteller Nikolai von Berlin gilt seither für den Repräsentanten alles Seichten und Flachen, und wird als solcher von Manchen bespöttelt, die sich bei weitem nicht mit ihm messen können. Nikolai hatte schon vor Jahren in einer eigenen Schrift Goethe's Werther persiflirt, hatte in seiner Allgemeinen deutschen Bibliothek manche Ausfälle auf Goethe und Schiller gethan, und namentlich in seiner weitschweifigen Reisebeschreibung durch Deutschland und die Schweiz die Horen und die Anwendung der Kant'schen Philosophie angegriffen. Welch eine günstige Gelegenheit zur Rache gaben jetzt die Xenien. Diese regneten in Strömen auf ihn herab, zu mehreren Dutzenden. Sein Reisewerk war bis zum — eilften Bande angewachsen. Da traf ihn das Xenion:

„Nikolai reiset noch immer, noch lange wird er reisen,
Aber ins Land der Vernunft findet er nimmer den Weg".

Wir fügen noch zwei andere Xenien bei:

Der Quellenforscher.

Nikolai entdeckt die Quellen der Donau! Welch Wunder!
Sieht er gewöhnlich doch sich nach der Quelle nicht um!

Derselbe.

Nichts kann er leiden, was groß ist und mächtig; drum, herrliche Donau,
Späht dir der Häscher so lange nach, bis er seicht dich ertappt.

Im Musenalmanach ist er auch noch besonders durch eine Fabel gezüchtigt.

Der Fuchs und der Kranich.

An Fr. Nicolai.

Den philosophischen Verstand lud einst der gemeine zu Tische,
Schüsseln, sehr breit und flach, setzt er dem hungrigen vor.
Hungrig verließ die Tafel der Gast, nur dürftige Bißlein
Faßte der Schnabel, der Wirth schluckte die Speisen allein.

Den gemeinen Verstand lud nun der abstrakte zu Weine,
Einen enghalsigten Krug setzt' er dem durstigen vor.
„Trink' nun, Bester!" So sprach und mächtig schlürfte der Langhals,
Aber vergebens am Rande schnuppert das thierische Maul [1].

Schiller konnte nicht müde werden, diesen verhaßtesten Feind in allen Formen, an allen Orten, mit allen Waffen bis auf den Tod zu verfolgen. Dem ehemaligen Kapellmeister Reichardt von Berlin zürnte Goethe wegen seiner demokratischen Gesinnung, und weil dieser „soi-disant Freund" es sich herausgenommen hatte, ihn einmal zu tadeln. „Hat er sich emancipirt, so soll er dagegen mit Karnevals-Gyps-Drageen auf seinen Büffelrock begrüßt werden, daß man ihn für einen Perückenmacher halten soll". Unserm Schiller war die ganze Existenz dieses Menschen zuwider. „Ich habe heute die Bekanntschaft des Reichardt aus Berlin ausstehen müssen", schrieb er schon 1789 in Weimar. Es gibt fatale Menschen, an die nur zu denken, uns schon martern kann, auch wenn wir mit ihnen nicht in Berührung kommen. Daher ruft der Dichter auf der Reise durch den Thierkreis den Xenien zu:

Zeichen des Scorpions.

Aber nun kommt ein böses Insekt aus Giebichenstein her,
Schmeichelnd naht es: ihr habt, flieht ihr nicht eilig, den Stich.

Anderswo wird seiner Musik vorgeworfen, daß sie fürs Denken sei. „So lang man sie hört, bleibt man eiskalt". Goethe geißelt seinen Democratismus, den er in seinen beiden Zeitschriften „Deutschland" und „Frankreich" zu verbreiten suchte:

An mehr als Einen.

Erst habt ihr die Großen beschmaus't, nun wollt ihr sie stürzen;
Hat man Schmarotzer doch nie dankbar dem Wirthe gesehen.

Zuletzt fertigen ihn folgende zwei Xenien Schiller's ab:

Das züchtige Herz.

Gern erlassen wir dir die moralische Delicatesse,
Wenn du die zehn Gebote nur so nothdürftig befolgst.

[1] Musenalmanach für das Jahr 1797. 3. Auflage, S. 142.

Abscheu.

Heuchler, ferne von mir! Besonders du widriger Heuchler,
Der du mit Grobheit glaubst Falschheit zu decken und List.

Hätte der verdienstvolle Gymnasialdirektor Manso zu Breslau nicht durch absprechende Kritiken unsere Dichter beleidigt, er hätte besser für seine Ruhe und seinen Ruhm gesorgt. Er übersetzte Tasso's erobertes Jerusalem, und erhielt hierfür diese Gabe:

Tasso's Jerusalem von Manso.

Ein asphaltischer Sumpf bezeichnet hier noch die Stätte,
Wo Jerusalem stand, das uns Torquato besang.

Er schrieb ein Gedicht in drei Gesängen, „die Kunst zu lieben," und mußte es alsbald entgelten:

Die Kunst zu lieben.

Auch zum Lieben bedarfst du der Kunst? Unglücklicher Manso,
Daß die Natur auch nichts, gar nichts für dich noch gethan.

Der Schulmeister zu Breslau.

In langweiligen Versen und abgeschmackten Gedanken
Lehrt ein Präceptor uns hier, wie man gefällt und verführt.

Amor als Schulkollege.

Was das Entsetzlichste sei von allen entsetzlichen Dingen?
Ein Pedant, den es juckt, locker und lose zu sein.

Der zweite Ovid.

Armer Naso, hättest du doch wie Manso geschrieben,
Nimmer, du guter Gesell, hättest du Tomi gesehen.

Jetzt war auch die Zeit gekommen, den Grafen Friedrich Leopold von Stolberg für seine Verunglimpfung der „Götter Griechenlands"[1] zu bestrafen, zumal da er und sein Bruder sich durch ihre Frömmelei den Xeniendichtern überhaupt längst verhaßt gemacht hatten. In seiner „Reise nach Italien" hatte er sich mit christlich-mystischer Sentimentalität über alte

[1] Siehe Theil 2, S. 140.

Kunstwerke ausgelassen, und sogar in der Vorrede einer Uebersetzung des Platon auf Christus eine Lobrede gehalten. Diese ganze Richtung, die bekanntlich mit dem Katholicismus endigte, durfte nicht ungeahnet bleiben!

Dialogen aus dem Griechischen.

Zur Erbauung andächtiger Seelen hat Friedrich Stolberg,
Graf und Poet und Christ, diese Gespräche verdeutscht.

Der Ersatz.

Als du die griechischen Götter geschmäht, da warf dich Apollo
Von dem Parnasse; dafür gehst du ins Himmelreich ein.

Höchster Zweck der Kunst.

Schade fürs schöne Talent des herrlichen Künstlers! O hätt' er
Aus dem Marmorblock doch ein Krucifix uns gemacht.

Im Thierkreis treffen die Xenien die Stolberge als die Zwillinge, und in der Unterwelt werden sie mit den Dioskuren verglichen.

Zeichen der Zwillinge.

Kommt ihr den Zwillingen nahe, so sprecht nur: Gelobet sei Jesus
Christus! „In Ewigkeit!" gibt man zum Gruß euch zurück.

Dioskuren.

Einen wenigstens hofft' ich von euch hier unten zu finden;
Aber beide seid ihr sterblich, drum lebt ihr zugleich.

Wie hätte aber in dieser frommen Gesellschaft Lavater vergessen werden können?

Der Prophet.

Schade, daß die Natur nur Einen Menschen aus dir schuf,
Denn zum würdigen Mann war und zum Schelmen der Stoff.

Das Amalgama.

Alles mischt die Natur so einzig und innig, doch hat sie
Edel- und Schalksinn hier, ach! nur zu innig vermischt.

Für die meisten übrigen Dichter und Schriftsteller ist in den Xenien Lob mit Tadel vereinigt, aber der Tadel überwiegt doch bei weitem. Schlichtegroll, der bekannte Herausgeber

des „Nekrologs merkwürdiger verstorbener Deutschen“, wird das krächzende nekrologische Thier genannt, welches sich nur auf Kadaver setze. Ramler kommt ebenfalls schlimm weg. Der Xeniendichter begegnet ihm in der Unterwelt:

Unvermuthete Zusammenkunft.

Sage, Freund, wie find' ich denn dich in des Todes Behausung,
Ließ ich doch frisch und gesund dich in Berlin noch zurück?

Der Leichnam.

Ach! das ist nur mein Leib, der in Almanachen noch umgeht,
Aber es schiffte schon längst über den Lethe der Geist.

Witzig ist das Xenion auf den literar-historischen Schriftsteller, Leonhard **Meister**, von dessen vielen Büchern „die Charakteristik deutscher Dichter“ das bekannteste geworden ist:

„Deinen Namen les' ich auf zwanzig Schriften, und dennoch
Ist es dein Namen nur, Freund, den man in allen vermißt“.

Vortrefflich ist das Wort auf Moses Mendelsohn. Der Dichter begegnet ihm in der Unterwelt und hier entspinnt sich folgendes Zwiegespräch.

„Ja, du stehst mich unsterblich! „„Das hast du uns ja in dem Phädon
Längst bewiesen““. — Mein Freund, freue dich, daß du es **siehst**“.

Eine besondere Bitterkeit mußte der Professor und kaiserlich russische Staatsrath von Jakob in Halle erfahren, welcher die Kantische Philosophie für das große Publikum bearbeitete, und „die Annalen der Philosophie“ herausgab.

Jakob.

Steil wohl ist er, der Weg zur Wahrheit, und schlüpfrig zu steigen,
Aber wir legen ihn doch nicht gern auf Eseln zurück.

Annalen der Philosophie.

Woche für Woche zieht der Bettelkarren durch Deutschland,
Den auf schmutzigem Bock Jakob, der Kutscher, regiert.

Von Jean Paul heißt es, daß er der Bewunderung werth wäre, wenn er seinen Reichthum zu Rath zu halten wüßte.

Klopstock ist nur in einem Xenion berührt, wegen seiner Vorliebe für die französische Revolution, und eben so Herder wegen seiner Verehrung des „Verstorbenen und Vermoderten in der Literatur". Dem Vater Wieland, „der zierlichen Jungfrau von Weimar", wird zum Geburtstag gewünscht:

„Möge dein Lebensfaden sich ziehen, wie in der Prosa
Dein Periode, bei dem leider! die Lachesis schläft".

Hochverehrt wird Lessing:

Achilles.

Vormals im Leben ehrten wir dich, wie einen der Götter;
Nun du todt bist, so herrscht über die Geister dein Geist,

und von Voß, dem wackern „Eutinischen Leuen", wird in Bezug auf seine Louise gerühmt:

„Wahrlich, es füllt mir Wonne das Herz, dem Gesange zu horchen,
Ahmt ein Sänger, wie der, Töne des Alterthums nach".

Auch der unvergeßliche Garve ist nicht vergessen:

„Hör' ich über Geduld dich, edler Leidender, reden,
O wie wird mir das Volk frömmelnder Schwätzer verhaßt".

Ueber die beiden Schlegel kommen unter andern folgende bedenkliche Worte vor. Lessing erkundigt sich in der Unterwelt:

Frage.

Du, verkündige mir von meinen jungen Nepoten,
Ob in der Literatur beide noch walten, und wie?

Antwort.

Freilich walten sie noch und bedrängen hart die Trojaner,
Schießen manchmal auch wohl blind in das Blaue hinein.

Schiller machte sich nachher im Briefwechsel mit Goethe darüber lustig, daß Schlegel die jungen Nepoten nicht herausbekommen konnte. Aber nicht allein die Kritiker, auch das Treiben der Grammatiker war ein Gegenstand des Spottes. Campe wurde unter andern mit diesem Geschenk beehrt:

Der Jurist.

Sinnreich bist du, die Sprache von fremden Wörtern zu säubern,
Nun so sage doch, Freund, wie man Pedant uns verdeutscht.

Und für den sonderbaren Wolke, welcher seinen Fleiß auf die Vereinfachung der deutschen Orthographie verwendete, wurde im Namen der Akademie der nützlichen Wissenschaften die Preisfrage aufgestellt:

„Wie auf dem U fortan der theuere Schnörkel zu sparen?
Auf die Antwort sind dreißig Dukaten gesetzt".

Auch die homerische Frage, die Friedr. Aug. Wolf damals an die Tagesordnung brachte, daß die Iliade und die Odyssee aus Gesängen verschiedener Dichter zusammengesetzt seien, beschäftigte die Satyriker. Es mag nur ein Epigramm angeführt werden:

Der Wolfische Homer.

Sieben Städte zankten sich drum, ihn geboren zu haben,
Nun da der Wolf ihn zerriß, nehme sich jede ihr Stück.

Schiller hatte sich schon früher dieser berühmten Hypothese in dem Epigramm Ilias abgeneigt erklärt, und indem er sie auf einen philosophisch-universalhistorischen Gesichtspunkt zurückführte, sie gleichsam als untergeordnet und geringfügig dargestellt. Was liegt im Grunde daran, ob die Ilias Einen Verfasser oder mehrere hat! Das Wesen des Gedichts wird dadurch nicht verändert; denn die verschiedenen Sänger gelten in dem letztern Falle doch nur für einen Einzigen.

„Immer zerreißet den Kranz des Homer, und zählet die Väter
Des vollendeten ewigen Werks!
Hat es doch Eine Mutter nur, und die Züge der Mutter,
Deine unsterblichen Züge, Natur".

Die politischen Xenien sind in aristokratischem Sinn und meist, wie es scheint, von Goethe verfaßt. Sie sind von geringerm Belang. Die auf Cramer aber zeichnen sich durch ihre Schärfe vortheilhaft aus. Karl Friedrich Cramer nämlich, der Sohn des berühmten Kanzlers, Johann Andreas

Cramer, hatte als enthusiastischer Bewunderer der französischen Revolution seine Professur in Kiel niedergelegt und war nach Paris gezogen, wo er eine Buchhandlung und Druckerei eröffnete. In einem der folgenden Xenien wird er mit dem Baron von Cloots aus Cleve verglichen, welcher sich unter dem Namen Anacharsis Cloots unter den französischen Revolutionsmännern hervorgethan, aber endlich unter der Guillotine geendigt hatte.

Der Hausirer.

Ja, das fehlte noch zur Entwicklung der Sache,
Daß als Krämer sich nun Kramer nach Frankreich begibt.

Deutschlands Revanche an Frankreich.

Manchen Lakey verkauftet ihr uns als Mann von Bedeutung.
Gut! Wir spediren euch hier Kramer als Mann von Verdienst.

Anacharsis der zweite.

Anacharsis dem ersten nahmt ihr den Kopf weg; der zweite
Wandert nun ohne Kopf klüglich, Pariser, zu euch.

Diese Auszüge mögen hinreichen, um einen Begriff von dem ganzen originellen Werke zu geben. Wie unklug war es von Schiller, beim Beginn seiner zweiten poetischen Laufbahn mit der ganzen Schriftstellerwelt zu brechen! Aber glücklich ist derjenige, welcher sich einer kleinlichen Klugheit entschlagen darf.

Ehe ich zu einer Beurtheilung der Schiller'schen Epigrammatik überhaupt übergehe, mache ich noch die Stücke namhaft, welche sich aus den Xenien jetzt in seine Werke aufgenommen finden, und füge Einiges zu ihrer Erläuterung bei. Der Zeitpunkt ist eins von den Xenien, welche eine allgemeine Beziehung haben, wie das Stück, welches ursprünlich darauf folgte:

Goldenes Zeitalter.

Ob die Menschen im Ganzen sich bessern? Ich glaub' es, denn einzeln
Suche man, wie man auch will, sieht man doch gar nichts davon.

Verwandt ist die jetzige Generation, für welches ursprünglich nicht in der Xeniensammlung stehende Stück ich

bisher keine Stelle finden konnte. Es wird in ihm für die damalige Zeit eine Behauptung aufgestellt, welche man vielleicht mit noch mehr Recht für die unsrige geltend machen könnte:

„War es immer, wie jetzt? Ich kann das Geschlecht nicht begreifen.
Nur das Alter ist jung, ach! und die Jugend ist alt“.

Lebte Schiller in unseren Tagen, wie würde er die Zeit preisen, welche er tadelt! Die Flüsse sind aus sechszehn Distichen zusammengezogen. Sie waren ursprünglich durch folgende zwei eingeführt:

Das deutsche Reich.

Deutschland? Aber wo liegt es? Ich weiß das Land nicht zu finden;
Wo das gelehrte beginnt, hört das politische auf.

Deutscher Nationalcharakter.

Zur Nation euch zu machen, ihr hoffet es, Deutsche, vergebens;
Bildet, ihr könnt es, dafür freier zu Menschen euch aus.

Bei Donau in Oestreich stand noch das Xenion

Donau in Baiern.

Bacchus der lustige führt mich und Komus der fette durch reiche
Triften, aber beschämt bleibet die Charis zurück.

Das Herbe dieser Kritik der deutschen Länder ist zuletzt durch die Zeilen einigermaßen gemildert:

An den Leser.

Lies uns nach Laune, nach Lust, in trüben, in fröhlichen Stunden,
Wie uns der gute Geist, wie uns der böse gezeugt.

Die Buchhändleranzeige bezog sich auf Joh. Joach. Spalding's Schrift über die Bestimmung des Menschen. Die Wissenschaft ist eines von jenen allgemeinen Epigrammen, welche in die besondern eingestreut sind, um den Blick über das Individuelle ins Weite zu erheben. Kurz vorher gehen folgende zwei Distichen, von denen das erste tief aus Schiller herausgenommen ist:

Wissenschaftliches Genie.

Wird der Poet nur geboren? Der Philosoph wird's nicht minder.
Alle Wahrheit zuletzt wird nur gebildet, geschaut [1].

Die bornirten Köpfe.

Etwas nützet ihr doch; die Vernunft vergißt des Verstandes
Schranken so gern, und die stellet ihr redlich uns dar.

Kant und seine Ausleger verspottet des großen Denkers zahlreiche Erklärer, z. B. den Professor von Jakob. Naturforscher und Transcendental-Philosophen bezieht sich wahrscheinlich auf Schelling, welcher damals zuerst als Privatdocent in Jena die Naturphilosophie aufbrachte. Es folgte noch das Distichon:

An die voreiligen Verbindungsstifter.

Jeder wandle für sich und wisse nichts von dem andern;
Wandeln nur beide gerad', finden sich beide gewiß.

Die Prophezeihung ist nicht eingetroffen. Durch Analogienspiele der Phantasie erhascht man das Wesen der Natur eben so wenig, als durch heutige Begriffskombinationen der sogenannten Vernunft. Die Sache war damals noch zu neu. Beide Distichen scheinen übrigens mehr Goethen anzugehören, welcher wegen seiner symbolisirenden Naturbetrachtung zu Schelling sehr hinneigte. G. G. (d. h. gelehrte Gesellschaften) zeigt, wie frei und heiter unser Professor über seinen Stand urtheilte, welcher ihn eben so wenig beschränkte, als eine überlieferte Meinung. Die gefährliche Nachfolge, daß man sich bedenken solle, die tiefere, kühnere Wahrheit laut zu sagen, weil man sie uns sogleich auf den Kopf stelle, ist wieder ein herrlicher Griff, gehört aber eigentlich unter die Votivtafeln. Auf dieses Xenion folgten die Sonntagskinder, aus zwei Epigrammen bestehend, von denen das erste: Geschwindschreiber, hieß. Was Schiller noch sonst gegen die Behandlung der Wissenschaft auf dem Herzen hat, das hat er zum Theil in der Satyre die Philosophen zusammengefaßt, welche aus neunzehn Xenien besteht und eigentlich ein

[1] Siehe Theil 3, S. 99 f., S. 114 und 105 f.

Gespräch in der Unterwelt war. Des Cartes, Spinoza, Berkeley, Leibnitz, Kant, Fichte, Reinhold, Hume, Puffendorf werden nacheinander mit ihren Lehrmeinungen aufgeführt und zuletzt wird noch besonders der Kant'sche Rigorismus verspottet.

Drei Xenien haben Lavatern zum Gegenstand. *Der erhabene Stoff* ging auf dessen „Jesus Messias, oder die Evangelien und Apostelgeschichte in Gesängen". *Der moralische Dichter* persiflirt vornehmlich Lavater's: „Pontius Pilatus, oder der Mensch in allen Gestalten, oder Höhe und Tiefe der Menschheit, oder die Bibel im Kleinen und der Mensch im Großen, oder ein Universal Ecce Homo oder Alles in Einem". Auch das *Verbindungsmittel* geht auf den eiteln Propheten, welcher überhaupt in den Xenien eine so bedeutende Rolle spielt. *Der Kunstgriff* ist wohl auf Joh. Timotheus Hermes zu beziehen, dessen Buch: „Für Töchter edler Abkunft, eine Geschichte", in dem vorhergehenden Xenion durchgenommen wird:

Für Töchter edler Abkunft.

Töchtern edler Abkunft ist dieß Werk zu empfehlen,
Um zu Töchtern der Lust schnell sie befördert zu sehn.

Griechheit, aus drei Xenien kombinirt, galt ursprünglich vornehmlich den Schlegeln und Manso. Es folgte noch ein viertes Stück:

„Daß der Deutsche doch alles zu einem Aeußersten treibet,
Für Natur und Vernunft selbst, für die nüchterne, schwärmt".

Dieß wird aber ein Nationalfehler der Deutschen bleiben, bis wir eine praktische Nation sein werden. Handelnd läutert, mäßigt, belehrt und verständigt sich ein Volk. Das rechte Handeln ruft die Spekulation von den weitesten Abschweifungen immer wieder zum rechten Denken zurück. Wo der Mensch nicht handelt, ist der brütenden Mystik und der leeren, vornehmen Scholastik Thür und Thor geöffnet. Der Einfluß des Lebens auf die Wissenschaft ist überall unendlich größer, als die Rückwirkung der Wissenschaft auf das Leben. Wir aber stehen zur Zeit noch auf dem Standpunkt, daß wir das Praktische schlechthin als das Gemeine ansehen, während

dasselbe doch der vollste Ausdruck und letzte Beziehungspunkt des menschlichen Wesens ist.

Das deutsche Lustspiel hat auch im Musenalmanach keine speziellere Beziehung, gilt aber für jetzt noch eben so sehr, als für damals. Jeremiade, aus zehn Xenien zusammengesetzt, war ursprünglich Jeremiaden aus dem Reichsanzeiger (welchen, wie schon früher bemerkt, der gothaische Hofrath Becker herausgab) überschrieben. Statt des wiederholten ersten Distichons las man ursprünglich die Verse:

Deutliche Prosa.

Alte Prosa, komm wieder, die alles so ehrlich heraussagt,
Was sie denkt und gedacht, auch was der Leser sich denkt.

Die Homeriden (früher „die Rhapsoden") sind wie die „Philosophen" eine Scene in der Unterwelt. Sie gehen auf die schon oben erwähnte Wolf'sche Hypothese, welcher Heyne von Göttingen nicht beistimmte. Im Musenalmanach folgen noch zwei fernere Distichen nach:

Einer aus dem Chor (fängt an zu recitiren).

„„Wahrlich, nichts Lustigeres weiß ich, als wenn die Tische recht voll sind
Von Gebacknem und Fleisch, und wenn der Schenke nicht säumt"".

Vorschlag zur Güte.

Theilt euch, wie Brüder! Es sind der Würste gerade zwei Dutzend,
Und wer Astyanax sang, nehme noch diese von mir.

Schiller hätte, dünkt mich, weit gewichtigere Stücke in seine Werke aufnehmen können, als es gerade die Homeriden sind. Der Dichter trifft endlich in der Unterwelt auch Shakspeare, „den gewaltigen Herkules". Wegen Tiresias, d. h. wegen Lessing, sagt er dem Schatten, habe er hinabgemußt, um den Seher zu fragen, „wo er den guten Geschmack fände, der nicht mehr zu sehn" — und nun berichtet er über den Zustand der Tragödie in Deutschland. Das ist alles in der Parodie, Shakspeare's Schatten, zusammengesetzt, welche aus drei und zwanzig Xenien besteht. Auf eine meisterhafte Art hat er in dieser ernsten, strafenden Satyre die erhabene

Gesinnung ausgesprochen, mit welcher er sich anschickte, seinen Wallenstein zu dichten.

Wenn die erste Veranlassung zu den Xenien auch ganz äußerlich war, so gingen sie doch aus Schiller's höchsten Bestrebungen hervor. Der Haß stand im Dienste einer Idee. Luther verbrannte die päpstliche Bannbulle und Schiller schrieb die Xenien. Beide rissen sich unwiderruflich von ihrer Zeit los und steuerten einem Ufer entgegen, welches sie nur im Geiste schauten. Dem gemeinen oder befangenen Urtheil erscheint ein solches Beginnen als Uebermuth und Wahnsinn; der tiefere, freie Blick erkennt darin ein erhabenes Vertrauen und die reinste Kraft.

Früher sahen wir Schillern zuerst eine politische, dann eine Polemik gegen religiöse Dogmen und Einrichtungen üben. Welche andere blieb ihm jetzt noch übrig, als die literarische Polemik? Deren Inhalt sind die Xenien. Bei seinem Wiedererscheinen auf dem Schauplatz der Poesie fühlte er das Bedürfniß, es auf das nachdrücklichste zu sagen, was er nicht wolle, damit man an seine nachfolgenden positiven Leistungen nicht den alten Maßstab lege.

Alles Unrecht kann bei solchem revolutionären Niederreißen nicht vermieden werden. Bei der allgemeinen Flucht aus den angemaßten Besitzthümern muß mancher auch ein Gütchen im Stiche lassen, das wirklich von Rechtswegen sein war. Aber die Folgezeit setzt die Beeinträchtigten wieder in ihr Eigenthum ein. Sie weiß den objektiven Gehalt der gefällten Richtersprüche von ihrem subjektiven Beisatze rein abzulösen.

Ein Mensch, der nicht von sittlichen Ideen heftig bewegt ist, läßt andere gewähren, indem er es seinen Leistungen zutraut, daß sie sich schon von selbst mit der Zeit Eingang verschaffen werden. Der sittliche Ernst dagegen ist ungeduldig, die Erfolge zu sehen; er will das Schlechte vertilgen, um dem Guten Spielraum zu verschaffen. Aus dieser sittlichen Leidenschaft gingen eigentlich die Xenien hervor. Wenn der Idealist mit der Wirklichkeit zusammentrifft, wird er sich entweder in elegischer Stimmung aus ihr hinausflüchten, oder er wird sie in herber Strenge in ihrer Nichtigkeit hinstellen. In den

Xenien wandte sich Schiller noch einmal zur Polemik zurück, worauf seine lyrische Dichtung für immer einen kräftigen elegischen Charakter annahm.

Um die Verwandtschaft der allgemeinen Epigramme und der Xenien kennen zu lernen, gehen wir von der Lessing'schen Theorie aus.

„Das Epigramm ist ein Gedicht, in welchem nach Art der eigentlichen Aufschrift unsere Aufmerksamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenstand erregt und mehr oder weniger hingehalten werden, um sie auf einmal zu befriedigen. Dasselbe hat also zwei Theile: die Erwartung und den Aufschluß. Die Erwartung wird immer durch einen einzelnen Fall, Gegenstand oder Menschen erregt; der Aufschluß geschieht durch einen allgemeinen Gedanken. Das Epigramm hebt also mit der Anschauung an und schließt mit einer Verstandesoperation, oft mit einem Witz, einem Scherz, einer Zweideutigkeit. Nur eine solche Verstandesthätigkeit vermag ihm seine Spitze zu geben".

Diese Theorie paßt aber nur auf Schiller's Xenien, im Durchschnitte nicht auf seine andern Sinngedichte. Den letztern fehlt der einzelne Gegenstand, der anschauliche Theil, den Lessing die Erwartung nennt. Sie sind ihrem Wesen nach der metaphysischen Dichtung angehörig. Kommt auch manches Anschauliche darin vor, so dient es nur als Hülfsmittel und macht keinen besondern, selbstständigen Bestandtheil aus, wie dieß bei den Xenien der Fall ist. Diese erheben sich nämlich wirklich in der Regel von einem einzelnen Gegenstand aus zu dem Allgemeinen.

In den allgemeinen Epigrammen verflüchtigte sich der poetische Geist so sehr als möglich; indem sie aber sich einer realen Existenz bemeisterten, nahmen sie eine konkrete ästhetische Form an. So ward Schiller in seiner stetigen Entfaltung von dem Allgemeinen, welches ihm unter seinen Händen allmählig zu verschwinden drohte, zum Anschaulichen, von der metaphysischen Ideenpoesie zu einer mittlern Gattung hingeführt, in welcher das Ideale und Reale sich das Gleichgewicht hielten. Er stand von nun an wenigstens mit Einem Fuße im Konkreten, in welchem die ächte Poesie einheimisch ist.

Aber Schiller bedurfte einer so dringenden Veranlassung und eines solchen Mitarbeiters, wie er beide fand, um endlich sein Dichten an seine eigene Wirksamkeit, an die reale Gegenwart anzuknüpfen. Gewaltsam mußte er in die Welt gezogen werden, die nun seine sittliche und kritische Geißel empfinden sollte. Sogleich zeigte sich jetzt durch die Ausdehnung, welche er dem Unternehmen gab, sein immer zum Großen und Ganzen strebender Geist. Seine Dichtung erfuhr eine wohlthätige Umbiegung. Wie er bisher zum Allgemeinen das Besondere suchte, so ging er bei der Xeniendichtung vom Individuellen zum Idealen über. Und wenn er früher durch Gefühl und Empfindung seine Gedichte allzusehr sentimental gefärbt hatte; so wurde ihm hier eine Enthaltsamkeit aller tiefern Herzensergießungen auferlegt, welche ihn bald zu einer klaren, mehr objektiven poetischen Darstellung führen sollte. So war die Xeniendichtung der Uebergang zu einer höhern Stufe und eine treffliche, kräftigende Uebungsschule.

Weil diese Dichtung mit dem Talent Schiller's so zusammenfiel und gerade den rechten Moment traf, leistete er in ihr Vorzügliches. „Bei Erwähnung der Xenien", erzählt Eckermann [1], „rühmte Goethe besonders die von Schiller, die er scharf und schlagend nannte, dagegen seine eigenen unschuldig und geringe. Den Thierkreis, sagte er, welcher von Schiller ist, lese ich stets mit Bewunderung". Goethen fehlte das logisch Bestimmte, welches Schiller seiner rationellen Verstandesbildung verdankte. Er konnte seinen Epigrammen häufig keinen befriedigenden „Aufschluß" geben. Sie sind ganz Anschauung ohne allgemeinen Gedanken. Das vier und fünfzigste venetianische Epigramm z. B. heißt:

„Tolle Zeiten hab' ich erlebt, und hab' nicht ermangelt,
Selbst auch thöricht zu sein, wie es die Zeit mir gebot".

Man kann diesen individuellen Einfall schwerlich ein Sinngedicht nennen. Daher konnte Schiller auch eine Anzahl solcher Goethe'schen Epigramme unter dem Namen „die Eisbahn" zu einem elegischen Gedicht vereinigen [2], welches die Sphäre der Intuitiven nicht sehr verläßt. Wenn aber Goethe

[1] Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 195.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 157.

vom Allgemeinen ausgehend (was eigentlich seiner Natur zuwider war) Sinngedichte verfertigen wollte, so fehlte ihm das Geschick, sie zu beleben: er hatte sich in der Ideendichtung nie geübt. In Bezug auf solche allgemeinen Epigramme spricht er daher, daß sie ganz prosaisch seien, „was, da ihnen keine Anschauung zu Grunde liege, bei seiner Art wohl nicht anders sein könnte" [1]. Welches Urtheil fällt er dagegen von Schiller's allgemeinen Epigrammen! „Ihre Distichen sind außerordentlich schön und sie werden gewiß einen trefflichen Effekt machen. Wenn es möglich ist, daß die Deutschen begreifen, daß man ein guter tüchtiger Kerl sein kann, ohne gerade ein Philister oder Matz zu sein, so müssen Ihre Sprüche das gute Werk vollbringen, indem die großen Verhältnisse der menschlichen Natur mit so viel Adel, Freiheit und Kühnheit dargestellt sind". An den unbezweifelt von Goethe herrührenden Stücken, z. B. an denen auf Newton, ist es ersichtlich, daß Goethe in dieser ganzen Gattung sehr nachstand, und weil er seine eigenen Xenien wirklich für unbedeutend erkannte, hat er sie später auch nicht in seine Gedichtsammlung aufgenommen. Schiller's Epigramme dagegen gehören zu dem Vorzüglichsten, was er gedichtet hat, und sind ohne Zweifel die besten, die wir in unserer Literatur besitzen.

Die Hauptvorzüge der Schiller'schen Epigramme möchten sich auf des Dichters Ideengehalt und auf seine deutliche Verstandeserkenntniß gründen. Durch jene Eigenschaft sind sie alle gehaltvoll, tief, oft erhaben, und gehen beinahe immer auf ein ernstes, würdiges Ziel, selbst wenn sie satyrisch und persiflirend sind. Durch den andern Vorzug haben sie im Ausdruck die größte logische Bestimmtheit und alle die Tugenden, welche mit dieser verbunden zu sein pflegen, oder durch welche sich die logische Bestimmtheit ausspricht. Hieraus muß man es sich auch erklären, daß die allgemeinen Epigramme Schiller's in entgegengesetzter Weise von vielen Goethe'schen fehlerhaft sind, nämlich dadurch, daß ihnen keine Anschauung zu Grunde liegt, daß ihnen der erste Theil, „die Erwartung", fehlt. Das Epigramm wird oft innerhalb des Verstandesgebietes

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 18.

sowohl begonnen, als vollendet. Ist es auch des unbestimmt Einzelnen theilhaftig, so fehlt ihm doch meist das bestimmt Einzelne — das Individuelle [1]. Der Hauptvorzug der Schiller'schen Epigramme beruht aber auf der Verstandesoperation der Entgegensetzung. Wenn man sie der Reihe nach prüfend durchlies't, wird man in den meisten einen Gegensatz, gewöhnlich zwischen dem ersten und zweiten Theil finden. Wo dieser Gegensatz fehlt, sind sie meistens von untergeordnetem Werth; und beinahe alles Scharfe und Schlagende entspringt aus eben dieser Entgegenstellung. Weil durch das ganze Geistesleben Schiller's der Gegensatz ging, welcher sich in seinem eminenten Unterscheidungsvermögen denkend ausprägte [2], deßwegen war er zum Epigrammendichter geboren und erzogen. Die Gegensätze in seinen Sinngedichten sind nicht allein durch seinen Scharfsinn gebildet, sonst wären sie leicht leer und spielend, sondern weil Schiller's ganzes Wesen nach dem Gegensatz angelegt war, deßwegen konnte er mit seinem ganzen Wesen bei der epigrammatischen Dichtung gegenwärtig sein. Die antithetische Form, in welcher sich diese Verstandespoesie ihrem Wesen nach immer bewegt, war ihm gewissermaßen nothwendig, und aus seiner ursprünglichen Naturanlage floß ihr alles Ernste, Wahre und von Grund aus Gediegene zu. Er hatte gut, immer von neuem auf die bedeutungsvollste Weise in Gegensätzen zu spielen — seine ganze Weltbetrachtung wogte ja im Gegensatze. Er würde auch diese Gattung vielleicht nie mehr verlassen haben, wenn sie sein Ideenvermögen mehr befriedigt und seinen Genius in keinen zu engen Kreis gebannt hätte. War doch die ganze lyrische Dichtung nicht im Stande, einen Schiller festzuhalten. An dem Epigrammenspiel, so viel Ernst und Würde er hineinlegte, war seine Neigung bald ganz und für immer erschöpft.

Der Umstand, daß nach der Verabredung mit Goethe jedes Xenion nur aus Einem Distichon bestehen sollte, trug ebenfalls dazu bei, manchen dieser Gedichte eine von der Lessing'schen

[1] Siehe Theil 3, S. 157.
[2] Ebendaselbst S. 110.

Theorie abweichende Gestalt zu geben. Erstlich dienen manche Epigramme zu bloßen Einleitungen, Ergänzungen, Uebergängen, und haben für sich gar keine selbstständige Bedeutung. Dann gehören häufig zwei, drei und mehrere aufeinanderfolgende Xenien zusammen, und bilden ein einziges, so daß Schiller und Goethe die durchgängige äußere Gleichförmigkeit aller einzelnen Stücke nur zum Schaden der Sache und nur scheinbar erreicht haben. Wenn man von solchen Xenien die Ueberschriften wegwirft, sie zusammenzieht und ihnen Eine allgemeine Ueberschrift gibt, so hat man das eigentliche Xenion. So hat Schiller z. B. in der Jeremiade mehrere im Musenalmanach ursprünglich getrennte Distichen zusammengezogen — aber gerade hierdurch doch nicht mehr als ein Afterepigramm erhalten, denn es fehlt ihm die Spitze, es ist bloß Beschreibung. Endlich sind auch dadurch viele dieser Xenien über die rechtmäßige Grenze hinausgetrieben worden, daß Schiller, um eine Abwechslung hervorzubringen, auch Dialogen in Xenien schrieb. Doch vielleicht dürfen diese Produkte überhaupt nicht ganz nach der Lessing'schen Theorie beurtheilt werden, denn so originell sind dieselben in jeder Hinsicht, daß sie keinen fremden Maßstab zu ertragen, sondern die Theorie selbst zu erweitern scheinen. So macht es Lessing zum Gesetz, daß das Epigramm auch ohne seine Ueberschrift verständlich sein solle. Unsere Xeniendichter beachten auch diese Beschränkung nicht.

Was die Unterscheidung der Schiller'schen von den Goethe'schen Xenien betrifft, so äußert sich hierüber Goethe selbst bei Eckermann folgender Maßen: „Freunde, wie Schiller und ich, Jahre lang verbunden, mit gleichen Interessen, in täglicher Berührung und gegenseitigem Austausch, lebten sich in einander so sehr ein, daß überhaupt bei einzelnen Gedanken gar nicht die Rede und Frage sein konnte, ob sie dem einen gehörten oder dem andern. Wir haben viele Distichen gemeinschaftlich gemacht; oft hätte ich den Gedanken und Schiller machte die Verse, oft war das Umgekehrte der Fall, und oft machte Schiller den einen Vers und ich den andern. Wie kann nun da von Mein und Dein die Rede sein! Man müßte wirklich selbst noch tief in der Philisterei stecken, wenn man auf die Entscheidung solcher Zweifel nur die mindeste

Wichtigkeit legen wollte". Dessenungeachtet möchte nach den Nachrichten, die wir jetzt über die Xenien besitzen, und nach den oben angegebenen allgemeinen Gesichtspunkten das Chorizontengeschäft nicht mehr sehr schwierig sein.

Die Xenien stehen mit der Kritik in einem engen Verhältniß. Sie sind selbst ein großes kritisches Auto da fée über die Tagesliteratur. Wie also durch die Ideendichtung und die allgemeinen Epigramme die ästhetischen Aufsätze Schiller's überhaupt fortgesetzt werden, so reihen sich die Xenien namentlich an die vielen kritischen Urtheile in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung an. Aber damals schrieb Schiller auch eine Reihe trefflicher Beurtheilungen über den zu dieser Zeit erscheinenden Wilhelm Meister, in welche er eben so viel Liebe und Bewunderung legte, als in die Xenien Haß und Bitterkeit.

Zwölftes Kapitel.

Schiller's Uebergang zu einer mittlern und zur reinen Gattung der Lyrik. Charakteristik dieser Formen und der lyrischen Poesie der ganzen Periode.

"Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht die Allegorie, wo das Besondere als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt. Die letzte ist aber eigentlich die Natur der Poesie; sie spricht ein Besonderes aus, ohne ans Allgemeine zu denken und darauf hinzuweisen. Wer nun dieses Besondere lebendig faßt, erhält zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden oder erst spät".

So urtheilt Goethe mit Bezug auf Schiller[1]. Das, was er hier Allegorie nennt, haben wir oben als Ideendichtung und allgemeines Epigramm näher bezeichnet.

Schiller's Theorie nahm, wie wir wissen, bisher diese allgemeine Dichtung in Schutz. Das Bedeutende, das ächt Menschliche, das Ideale suchte er in dem Allgemeinen, und

[1] Goethe's Werke, Ausgabe letzter Hand, B. 49, S. 96.

das Individuelle verwarf er als etwas Zufälliges und Geringfügiges. Darin bestand sein Hauptirrthum. „In einem Gedicht, sagte er (noch im Jahr 1794 [1]), muß Alles wahre Natur sein, denn die Einbildungskraft gehorcht keinem andern Gesetze und erträgt keinen andern Zwang, als den die Natur ihr vorschreibt; in einem Gedichte darf aber nichts wirkliche (historische) Natur sein, denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit". Er verlangte vom Dichter, daß derselbe durch reine Scheidung dessen, was im Menschen bloß menschlich ist, den verlornen Zustand der Natur wieder herstelle [2]. Von einer eigenthümlichen Lage, meinte er, sei das Unideale unzertrennlich, und er behauptete, der Dichter dürfe eine gewisse Allgemeinheit in den Gemüthsbewegungen, die er schildere, nicht verlassen [3]. Alles, was nicht reine Menschheit ist, war sein Spruch, ist zufällig an dem Menschen — und was ging den philosophischen Dichter das Zufällige an?

Als er mit dieser Theorie im Jahr 1795 zur Poesie zurückkehrte, ist es zu wundern, daß diese einen universellen, metaphysischen Charakter annahm? Humboldt bestärkte ihn in solchen Ansichten. Von der Macht des Gesanges z. B. urtheilt derselbe, dieses Gedicht wirke um so stärker, weil hier schlechterdings nicht, wie in den Idealen und der Resignation eine Empfindung des Individuums, sondern der reine Dichtergeist vorwalte [4]. In diesem Fall würde die Ode gewiß schwächer wirken, weil das Besondere naturgemäß lebendiger ergreift, als das Allgemeine. Was am meisten Merkmale enthält, macht den mächtigsten Eindruck: ein individueller Dichtergeist hat aber mehr Merkmale, als der allgemeine.

Durch die Xenien riß sich Schiller von dieser abstrakten Dichtung zuerst auf eine entschiedene Weise los. Er gelangte aber hierdurch noch nicht unmittelbar zu der andern Gattung,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1285. 1. u. (Oktavausg. B. 11, S. 666).

[2] Ebendaselbst S. 1275. 1. u. (Oktavausg. B. 12, S. 402).

[3] Ebendaselbst S. 1277. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 410).

[4] Briewechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 205.

welche, wie Goethe in der angeführten Stelle sagt, das Allgemeine ganz im Besondern schauen läßt. Zwischen beiden liegt nämlich noch eine dritte Weise, in welcher Anschauung und Reflexion, Schilderung und Betrachtung als zwei selbstständige, noch getrennte Bestandtheile mit einander vereinigt sind. Nach den Begriffen des Allgemeinen und Konkreten hat die Poesie drei Hauptarten. Die Ideendichtung (welche Goethe Allegorie nennt) stellt das Allgemeine mittelst des Konkreten dar; die mittlere Dichtung verbindet Allgemeines und Konkretes als verschiedene Bestandtheile mit einander; die reine Poesie ergreift das Allgemeine ganz im Konkreten. Im ersten Fall denkt der Dichter, im dritten schaut er an, im mittlern halten sich Denken und Anschauen in seiner Seele das Gleichgewicht.

Das Epigramm hat aber wegen seiner Kürze und weil es ganz im Verstandesmäßigen, im Didaktischen oder Polemischen, befangen ist, im Reiche der Poesie wenig Bedeutung. Es war für Schiller nur eine Vorübung. Nach dem Muster der Xenienpoesie konnte er die allgemeine Betrachtung auch ohne epigrammatische Zuspitzung in freier Weise mit einer Empfindung, einer Wahrnehmung, einem individuellen Zustand zu einem größern poetischen Ganzen ausarbeiten, oder er konnte seine Ideen an die geschichtliche und mythische Ueberlieferung anknüpfen. So entstanden lyrische und epische Stücke von subjektivem Gepräge. Als Schiller sich mittelst der Xeniendichtung von seiner Ideenpoesie loswand, als der Poet sich reiner vom Philosophen ablös'te, um zum Unmittelbaren überzugehen, nahm er noch bedeutende ideelle Bestandtheile mit herüber. Wie hätte er sich sogleich von seiner Gedankenwelt ganz befreien können? Aus diesem Zusammentreffen ideeller und realer Bestandtheile, welche sich noch gegen einander hielten und nicht verschmelzen wollten, entstand dann die eigenthümliche Dichtweise, von welcher ich hier rede.

Sein Uebergang von der abstrakten Ideendichtung zu dieser lebensvollern Gattung war ein großer, aber natürlicher und gleichsam abgenöthigter Fortschritt. Die Ausübung hatte die sich selbst mißverstehende Theorie[1] hinter sich gelassen.

[1] Siehe Theil 3, S. 79.

Von da scheint es aber nur eine kurze Strecke zur reinen, objektiven Dichtung zu sein.

Diese letztere ist die Poesie, von welcher Goethe sagt, daß sie ein Besonderes ausspreche, ohne ans Allgemeine zu denken und darauf hinzuweisen; wer dieses Besondere lebendig fasse, erhalte zugleich das Allgemeine mit, ohne es gewahr zu werden oder erst spät. Das Allgemeine ist hier nämlich selbst zum Individuellen geworden und stellt sich uns gar nicht anders dar, denn als solches. Wie an einem Erzeugniß der Natur oder einer Erscheinung des wirklichen Lebens, wird an einem solchen Stücke das Allgemeine nur durch Reflexion bemerkt und durch Abstraktion von demselben losgetrennt. Dieses ist die naive Form der Poesie, welche Goethe mit Recht allein als ächte Poesie gelten lassen wollte, ihr Inhalt mag nun naiv oder sentimental sein. Wenn in ein solches ganz anschaulich gestaltetes Gedicht auch manche allgemeine Gedanken, Raisonnements und Bemerkungen eingeflochten sind und dasselbe durch die Gefühle und sittlichen Affekte des Dichters noch besonders erwärmt ist; so gehört doch das alles nicht als wesentliche Bestandtheile zum Stücke selbst und kommt daher nicht in Frage, wenn über dessen Werth geurtheilt werden soll, wogegen die Bedeutung der beiden andern Dichtweisen entweder ganz auf allgemeinen Ideen ruht oder doch nicht ohne Rücksicht auf diese bestimmt werden kann. Bei dieser reinen Darstellung verschwindet die Hauptidee ganz in die Form.

Ein ungebildeter Geschmack und eine unreife Aesthetik und Philosophie werden Mühe haben, ja es wird ihnen vielleicht unmöglich sein, gerade diese ursprüngliche Gestalt als die ächte gelten zu lassen. Selbst das Lob über anerkannte Kunstwerke deckt häufig genug nur den niedrigen Standpunkt derer auf, welche es ausgesprochen. Was sittlich anregt, setzen sie über das, was ein freies ästhetisches Wohlgefallen hervorbringt. Sie halten sich an den Inhalt, und sehen die Form, welche doch gerade das Wesentliche, ja man kann mit Recht sagen das Innerliche, bei einem Kunstwerke ist, als etwas Zufälliges und Aeußerliches an. Das Stück, welches sich am besten in Begriffe bringen und — worüber sich am meisten reden läßt, ist ihnen das liebste. Hierbei wird die reine Dichtung als

ideenlos, leer, kalt, flach zur Seite geschoben und den beiden andern Dichtweisen, besonders der vom Allgemeinen ausgehenden, der alleinige Preis zuerkannt. Diese lassen doch eine tüchtige Gefühlsaufregung und einen massiven Denkstoff im Leser zurück — aber wo wäre der keusche Sinn, der an einem anspruchslosen ästhetischen Bild, welches zunächst nur in sich gelten will, eine reine, innige Freude fände? Was bedeutet den Meisten das, was sie nicht auf sich selbst, auf ihre subjektiven Bedürfnisse denkend und fühlend beziehen können? Wenn sie sich selbst in dem Kunstwerke wiederfinden, wenn es nicht allein zu ihnen, sondern auch von ihnen redet, dann heißen sie es willkommen.

Indem der naive Dichter ganz in der Anschauung lebt, bekümmert er sich nicht um die allgemeine Idee, aus welcher die poetische Schöpfung geheimnißvoll hervortritt. Er verfährt im Moment des Schaffens bewußtlos. Aber die Grundidee vermag auch der Leser häufig nicht anzugeben. Man kann die Einheit solcher Gedichte oft nur anschauen und fühlen, sie entzieht sich dem Begriffe und Berichte, sie ist der Erklärung und dem Schlusse unzugänglich. Dergleichen Gedichte, die reinsten Blüthen des Genius, haben ihre Bedeutung ganz durch ihre ästhetische Gestalt, in welche sich ihre logische Form [1] und ihr Gehalt gleichsam aufgelös't haben. Eben weil sie unendlich viel bedeuten, übersteigen sie jeden bestimmten Begriff. Sie gleichen darin ganz den Naturgegenständen, deren Schönheit und Erhabenheit uns ja auch unbeschreiblich erfreut und rührt, ohne daß wir aus ihnen bestimmte Ideen zu entwickeln im Stande wären. Alles, was wir über sie sagen, enträthselt den Eindruck nicht, die sie auf uns machen. Gerade diese naive, individuelle Dichtung und keineswegs die mehr oder weniger zum Allgemeinen aufsteigende, stellt uns irgend eine Idee am inhaltvollsten und in ihrer ganzen Fülle dar. Was ganz Anschauung ist, enthält einen solchen Reichthum von Bestimmungen, daß sein Gehalt durch den Verstand nicht erschöpft werden kann. Das Allgemeine hat kein selbstständiges Dasein — es existirt nur in unserm Vorstellungsvermögen.

[1] Siehe Theil 3, S. 88.

Nur das Einzelne ist wirklich vorhanden. Will uns daher die Poesie Repräsentanten des wirklich Existirenden vorführen, so muß sie uns durchgängig sinnlich bestimmte, d. h. individuelle Gestalten liefern. Sonst gibt sie uns unsere Gedanken, unsere Begriffe von den Dingen, nicht diese selbst.

Ein aus der Anschauung emporgestiegenes ästhetisches Gebilde wird daher unserm Denken einen oft unerschöpflichen Stoff darbieten und viele Mühe machen. Es wird ihm schwer beizukommen sein, wie irgend einer Naturerscheinung. Dagegen stellt uns die sich im Allgemeinen haltende Dichtweise beinahe nur die Aufgabe, dem Dichter nachzudenken, welcher uns deutlich vordachte. Die Erklärung hat hier ein ziemlich leichtes Spiel. Bei einem naiven Kunstwerk dagegen muß sie immer sehr viel zurücklassen. Die Auslegung muß häufig die Hoffnung aufgeben, die alles überflügelnde ästhetische Idee, gleichsam die Seele des Gedichts, in eine bestimmte Begriffsform einzuzwängen; sie kann das, was eine unendliche Fülle hat, nicht auf das Maß eines Grundgedankens zurückführen. Dessen ungeachtet vermag dann die wissenschaftliche Betrachtung noch immer das Grundmotiv festzusetzen, durch welches sich der Dichter begeistern und leiten ließ. Ich sage das Grundmotiv, weil ihn bei den einzelnen Theilen seines Werkes auch besondere Motive im Darstellen führen müssen, durch welche alle jenes Grundmotiv hindurchgeht, indem es sie beherrscht. Das bestimmte Ziel, welches der Dichter vor Augen hatte, der einzelne Gegenstand, den er darzustellen beabsichtigte, das besondere Gefühl, welches ihn begeisterte, kurz das konkrete Moment, welches ihn bei seinem Schaffen antrieb, und in welchem sich der Eindruck seines Kunstwerkes auf uns koncentrirt, dieß macht das Grundmotiv eines sprachlichen Gebildes aus.

Ich ordne also das Grundmotiv der Grundidee zur Seite. Jenes ist etwas Besonderes und Einzelnes, diese etwas Allgemeines. Jenes findet bei der naiven, diese bei der sentimentalen Form statt, von welcher die Ideenpoesie und die mittlere Weise Arten sind. Der naive Dichter verfährt nie nach einer Grundidee, aber diese mag sich auch bisweilen dem sentimentalen Dichter entziehen, so daß ihm dann, wie dem

andern ein seinem Gegenstande inwohnendes Motiv vorschweben muß. Man kann daher den Ausdruck Grundmotiv in Bezug auf den erzeugenden Künstler allenfalls auch ganz allgemein gebrauchen; der beurtheilende Leser aber wird diese Begriffe einander nebenzuordnen und hierdurch beiderlei poetische Gewächse ihrem Ursprung nach von einander zu unterscheiden haben. Die Erkenntniß des einen oder der andern ist für jedes Erzeugniß der schönen Kunst überhaupt der Lichtpunkt, von welchem aus sich Klarheit über das Ganze verbreitet. Ob eine poetische Darstellung richtig ausgeführt und von welcher Art und Beschaffenheit der entsprechende Eindruck ist, den sie auf uns macht, können wir uns allein von diesem Standpunkt aus deutlich bewußt werden.

Wenn wir die beiden ersten Formen, welche der Schiller'sche Genius durchlief, durch die Ausdrücke des Reflektirten, Mittelbaren, Sentimentalen und Subjektiven bezeichnen, so heißt die letzte Gattung die individuelle, unmittelbare, naive, reine, objektive oder plastische Darstellung, oder sie wird nach dem Vorgange Goethe's auch kurzweg die Darstellung genannt. Sie ist unmittelbar, weil sie ohne Dazwischentreten des wiederholenden verallgemeinernden Begriffs aus der Anschauung erwachsen ist, und sich auch geradezu an das Anschauungsvermögen und ästhetische Gefühl des Lesers wendet. Wir schauen, genießen und besitzen ein solches Erzeugniß, ehe wir es eigentlich verstehen. Wenn wir es begreifen wollen, muß der Verstand sich nachher zur Anschauung herablassen. Aus gleichem Grunde nennen wir diese Darstellung rein. Sie ist nämlich rein von einer unrechtmäßigen Betheiligung des Begriffs, durch welchen sie allgemein, mittelbar und reflektirt wird, und von einer Einmischung des sittlichen Interesses, durch welches sie der Dichter in sentimentaler Färbung in sich selbst verstrickt oder in rhetorischer Haltung absichtlich auf den Leser einwirken läßt [1]. Durch den überwiegenden Einfluß der verallgemeinernden Reflexion und des sittlichen Interesses wird die Darstellung überhaupt mehr oder weniger subjektiv. Die naive Darstellung beginnt und vollendet sich ganz im Konkreten und

[1] Vergl. Theil 2, S. 207, S. 130 und Theil 3, S. 115 ff.

blickt weder durch Rhetorik auf den Leser hin, noch erinnert sie durch Sentimentalität an den Verfasser. Sie ist ganz in sich und will nichts anderes, als sein. Aus demselben Grunde ist diese Darstellung auch objektiv oder, nach einem aus der bildenden Kunst entlehnten Ausdrucke, plastisch.

Die Wörter subjektiv und objektiv sind in dieser Verbindung bloß von der Form zu verstehen. Der Stoff mag genommen sein, woher er will, aus der äußern Erfahrung, geschichtlichen Ueberlieferung oder dem innern Leben des Dichters — dieser verschiedene Ursprung des Gegenstandes macht die poetische Darstellung selbst weder subjektiv noch objektiv. Es kommt allein auf die Gestaltung des Stoffes an, und da kann ein aus der eigenen Brust geschöpfter Gegenstand objektiv, d. h. ohne Einflüsse der Reflexion und des sittlichen Interesses ganz anschaulich gestaltet sein, und ein aus der Außenwelt hergenommener Inhalt ganz ins Subjektive hineingezogen werden. Hiervon ist der subjektive und objektive Dichtstoff durchaus verschieden und kommt bei der ästhetischen Beurtheilung nur in untergeordneter Weise in Frage. Für das tiefere Verständniß einer Dichtung ist es allerdings nothwendig, zu wissen, woher ihr Stoff ihrem Verfasser zugeflossen sei, aber die Entscheidung über ihren poetischen Werth hängt hauptsächlich von ihrer ästhetischen Form ab, welche eben in der naiven, individuellen Gestaltung liegt [1]. In einer Geschichtserzählung nennen wir das, was mit der historischen Wahrheit übereinstimmt, objektiv, und das von dieser Abweichende, subjektiv. Das eine und das andere dem bloßen Inhalte nach. Nun könnte ein Dichter in einer Ballade oder in einem Drama uns durchaus nur historische Wahrheit anbieten, ohne deßhalb im mindesten eine objektive poetische Darstellung zu liefern; und ein anderer dagegen könnte großentheils oder ganz von der Historie abgehen, ohne seiner Dichtung als solcher etwas zu vergeben, ja zum Vortheil dieser. Die treueste Wiedererzählung einer Geschichte ist noch keine poetische Form und ein subjektiv ganz umgeändertes Faktum kann Gegenstand eines vollendeten Kunstwerkes sein. Wenn auch das Abgehen von

[1] Siehe Theil 3, S. 87 f.

dem Geschichtlichen besonders in unserem kritischen Zeitalter manches Bedenkliche hat, so ist doch ein Verstoß gegen die Historie noch kein Fehler gegen die Aesthetik, und die geschichtliche Wahrheit ist von der poetischen gänzlich verschieden.

Die subjektive und die objektive Darstellung sind also im Allgemeinen von der subjektiven und objektiven Beschaffenheit und Quelle ihres Stoffes ganz unabhängig. Ein Gedicht, dessen Inhalt und Charaktere aus dem eigenen unmittelbaren Leben seines Verfassers geschöpft sind, kann eben so viel Werth haben, als ein Stück, dessen Stoff die äußere Erfahrung zuführte — aber immer hat die objektive Darstellung einen unbedingten Vorzug vor der subjektiven. Und genauer betrachtet, ist eigentlich jeder Stoff der Poesie subjektiv, indem die andern Menschen, von denen ich ihn entlehnen kann, ja auch nur Subjekte meiner Gattung sind. Die Dichtkunst ist auf das erfahrungsmäßige Menschenleben angewiesen, welches jeder in sich eben so wohl und noch unmittelbarer wahrnimmt, als außer sich. Die äußere Erfahrung hat für uns nur durch die innere, Sinn und Wichtigkeit. „Der Dichter", sagt Schiller sehr wahr, „behorcht die Menschheit in seiner eigenen Brust, um ihr unendlich wechselndes Spiel auf der weiten Bühne der Welt zu verstehen"[1]. Er anticipirt die Erfahrung aus sich selbst, und alles Aeußere knüpft er an irgend eine Erscheinung seines innern Lebens. Er vervollständigt jede fremde Andeutung aus eigenem Schatze. Darin aber ist das individuelle Menschenleben, welches der Künstler in sich selbst wahrnimmt, von dem ihm äußerlich gegebenen Stoffe bedeutend unterschieden, daß jenes ungleich schwerer objektiv aufzufassen und darzustellen ist, als dieser — namentlich einer solchen Natur, wie unser Schiller war, welchem die äußere Wahrnehmung und Ueberlieferung zu Hülfe kommen mußten, wenn er ein von der Reflexion und von eigenen sittlichen Interessen freies Gebilde organisiren wollte.

Schiller näherte sich dieser reinen Form, ohne sie vollkommen zu erreichen, und hierin, also gerade im Wesen der Dichtung, behauptet Goethe einen entschiedenen Vorzug, welcher

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1227. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 194.)

allein schon, wenn man beide Männer nur als Dichter vergleicht, bei weitem alles aufwiegt, was Schiller sonst vor Goethe voraus hat. Dabei tritt aber ein wichtiger Unterschied ein. Sonst ist gewöhnlich die Darstellung deßwegen zu lose gewoben, weil es ihren Urhebern an Bildungskraft oder an Kultur fehlt. Die Schiller'sche Schreibart ist nicht wegen eines Mangels zu wenig reell bestimmt und objektiv lebendig [1], sondern wegen eines Ueberflusses auseinandergehender Kräfte und Interessen. Seine Brust umschloß wahrlich mehr, als Eine Welt! Der Denker, der Mensch und der Dichter stritten sich um seinen Stil wie um seine Person, und da keiner den andern verdrängen konnte, ließen sie sich endlich alle versöhnt neben einander nieder und brachten durch in einander greifendes Zusammenwirken das zu Stande, was sonst, aber in anderer Weise, schon die einzelne Kraft für sich ausführt. An der Thätigkeit des poetischen Talents betheiligten sich auch seine übrigen Kräfte. Seine Darstellung gibt uns nicht immer die volle Sache, aber sie enthält meistens den ganzen Schiller.

Nach dem Xenienjahr, zur Zeit der Abfassung des Wallenstein, warf er sich auch in der Lyrik, seiner bisherigen Manier überdrüssig, mit Leidenschaft auf die konkrete Form, doch später machte seine gewaltige Natur gegen die Goethe'schen Einflüsse ihre Rechte wieder geltend und er kehrte in dem letzten Lustrum seines Lebens in den meisten lyrischen Erzeugnissen zur sentimentalen, subjektiven Behandlung zurück. Er überschritt die Gattung, welche ich oben die mittlere genannt habe, nur in einzelnen Darstellungen. Das, was Goethe in so außerordentlichem Grade besaß, der Sinn für das Mannigfaltige, wurde bei ihm durch seinen immer auf das Gesetz, auf die Einheit, auf das Wesen der Dinge gerichteten Geist beschränkt, und da uns dieses nur mittelbar durch die Reflexion zum Bewußtsein kommt, so erhielt seine Dichtung selbst ein überwiegend reflektirtes, mittelbares Gepräge. Oder wie Humboldt dieß ausdrückt: „Sein Dichtergenie war auf das engste an das Denken in allen seinen Höhen und Tiefen geknüpft; es tritt ganz eigentlich auf dem Grunde einer Intellektualität hervor, die alles

[1] Siehe Theil 3, S. 109 und 115 f.

ergründend spalten und alles verknüpfend zu einem Ganzen vereinen möchte".

Aeußere Stoffe konnte Schiller am leichtesten von einem subjektiven Beisatze frei halten, daher finden wir objektiv gestaltete Naturschilderungen, Balladen und Dramen bei ihm, und viele historische Personen und Zustände sind wahr und mit fester Hand gezeichnet. Doch streift eine sentimentale, reflektirte Farbe, wie ein leichter Nebel, auch über viele dieser Gebilde hin. Dagegen sind die meisten aus der innern Welt geschöpften Gedichte mehr oder weniger gedacht und allgemein gehalten. Hier war es ihm beinahe unmöglich, den innern Zustand, getrennt von der Betrachtung dieses Zustandes und ohne Beziehung auf sein Ideenvermögen, in individueller Wahrheit darzustellen.

Hieraus entspringen einige der Vorzüge und alle Mängel der Schiller'schen Lyrik überhaupt. In Betreff ihrer Verstandesform [1] in hohem Grade vollendet, läßt nur ihre ästhetische Gestalt einiges zu wünschen übrig. Es zeigt sich in ihr die größte Bestimmtheit, aber es ist doch mehr die Bestimmtheit des deutlichen Denkens, als die der individuellen Anschauung. Alle Gedichte sind bewundernswürdig durch ihre Einheit, den Zusammenhang ihrer Theile, die strenge Ausscheidung alles Fremdartigen, und besitzen in so fern allerdings den Anstrich einer — wie Humboldt sich ausdrückt — „Nothwendigkeit athmenden (!) Form". Denn die Forderung der Nothwendigkeit ist eigentlich eine Verstandesforderung. Aber den logisch so vollkommen gestalteten Gedichten fehlen häufig die Eigenschaften, durch welche sie eine leicht faßliche Gestalt für die Phantasie werden. Mag der Verstand die Form dieser Gedichte auch als nothwendig beurtheilen, so treten sie doch nicht als etwas Wirkliches nahe genug an die Einbildungskraft. Die Kunst hat sie der Natur nicht genug angenähert. Auch seine plastischen Gemälde haben Lücken für die Phantasie, oder man fühlt ihnen die Anstrengung an, mit welcher sie zusammengesetzt sind. Zur Darstellung des durchgängig individuell Bestimmten hat sich Schiller's Welt umspannender Charakter beinahe nie heruntergelassen.

[1] Siehe Theil 3, S. 88.

In diesem Falle hätte er ja auch vieles aufnehmen müssen, was der Verstand als zufällig und außerwesentlich beurtheilt.

Das produktive und reflektirende Vermögen betheiligten sich beinahe gleichmäßig bei seinem Dichten. Aus diesem innern Widerstreit zwischen Verstand und Einbildung, zwischen Begriff und Anschauung möchte ich einen Theil der Kraft und Macht ableiten, mit welcher uns seine Poesie ergreift. Wir sehen in ihr einen Helden, der sich durch hartnäckige Feinde zu seinem Ziele hindurchringt, ohne daß er es ganz erreicht. Wir ringen mit ihm — und möchten in unserer sittlichen Aufgeregtheit diesem hohen Streben mehr Werth beilegen, als dem ruhigen Besitz und freundlichen ästhetischen Genuß. In Schiller's Darstellung strömte die durch entgegengesetzte Kräfte gesteigerte Energie der ganzen strebenden Seele. Er mußte, wenigstens längere Zeit, jedes Gedicht einem innern Widersacher abgewinnen. Seine Phantasie bevölkerte Länder, die noch kein Poet betreten hatte. Nur durch Steigerung der Produktionskraft konnte die Reflexion überboten werden.

Erwägen wir noch die Einflüsse seiner sittlichen Natur! Wie seine Theorie das Schöne und die Poesie aus einem harmonischen Zusammenwirken aller menschlichen Vermögen hervorgehen ließ, so dichtete er selbst mit allen seinen menschlichen Kräften.

Sein sittliches Prinzip trug dem Allgemeinen, auf welches sein Geist immer gerichtet war, erst den rechten Gehalt zu Das Absolute und Nothwendige, welches er suchte, steigerte sich ihm hierdurch zu dem Idealen, welches immer sittlicher Art ist. Er selbst wurde durch dieses überwiegende ethische Interesse zum Idealdichter, oder, damit ich mich seines eigenen Ausdruckes bediene, zum sentimentalischen Dichter. Er beflügelte seinen Genius durch den Heroismus und die Humanität seiner Seele. Die sittlichen Ideen waren ihm aber nicht allein ein Gegenstand seiner spekulirenden Vernunft, sondern zugleich die lebendigste Angelegenheit seines Herzens. Deßwegen dichtete er auch immer zugleich mit dem Herzen, und ersetzte das, was seinen Gedichten an plastischer Anschaulichkeit abging, möglichst durch die Gewalt der Gefühle, die er in sie ausgoß. Seine poetischen Erzeugnisse haben nicht immer die Lebendigkeit,

welche aus einer ganz individuellen Zeichnung des Gegenstandes hervorgeht, aber sie sind durch das warme Gemüth ihres Urhebers beseelt. Das oft dünne, durchsichtige Gewebe der objektiven Darstellung wird dicht durch die goldenen Fäden, die der Sänger aus seiner eigenen Seele spinnend in dasselbe einträgt. Wie seine Gedichte aus einem sittlich gestimmten und geweihten Gemüthe entsprangen, so üben sie auf jedes unverdorbene Gefühl einen wunderbaren Zauber aus. Viele, die meisten derselben sind schwer verständlich und müßten daher wenige Leser haben, wenn nicht eine andere geheime Macht aus ihnen wirkte. Durch das in sie hineingelegte beste Herz sind sie so anziehend und ergreifend. Dem geoffenbarten Gefühl des Dichters begegnet hochentzückt das mächtig erweckte Gefühl des Lesers. Wahrlich! nicht allein der Kopf, auch das Herz schon versteht, und es wäre schlimm um die begeisterte Liebe bestellt; wenn sie den langsamen Begriff abwarten müßte! Von „des deutschen Barden Hochgesang" sagt Schiller:

„Und aus Herzens Tiefen quellend,
Spottet er der Regeln Zwang".

Den Franzosen, welche die Kunstschätze wegschleppten, ruft er zu:

„Der allein besitzt die Musen,
Der sie trägt im warmen Busen!
Dem Vandalen sind sie Stein";

und im Abschied vom Leser sagt er in Bezug auf seine Muse:

„Nur wem ein Herz, empfänglich für das Schöne,
Im Busen schlägt, ist werth, daß er sie kröne".

Wegen dieses Gewichtes, welches er auf das Herz legt, ist er ja auch der Dichter der Frauen — ist er der Dichter der Deutschen! Die Worte, die er in dem Liede Mädchen von Orleans über sein gleichnamiges Drama sagt:

„Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich sein",

konnte er beinahe über jedes seiner Erzeugnisse aussprechen. Die Wärme, das Feuer des Herzens schien ihm von einer

wahrhaft dichterischen Anlage unzertrennlich; das Herz war ihm die Stimme des Höchsten im Menschen. Das Herz werde, sagt er [1], nur durch die Ideen der Vernunft gerührt. In seinem eigenen Herzen allein treffe der Dichter sein Ideal an [2]; und dieser wolle die Einbildungskraft nur deßwegen in ein bestimmtes Spiel setzen, um bestimmt auf das Herz zu wirken [3]. Nur wenn der Dichter Geist mit Herz verbindet, will Schiller es ihm erlauben, auch die nackte sinnliche Natur darzustellen [4]. Solche und ähnliche Ansichten, durch welche er die Humanität, von der er selbst durchdrungen war, aussprach, vertheidigte und verherrlichte [5], erwärmten ihn bei der Ausübung. Der edelste Mensch empfiehlt bei uns den Künstler, und die freudige Liebe bahnt der Verehrung den Weg.

Schiller spricht in seiner Dichtung, besonders der lyrischen, beinahe nie eine vorübergehende Laune, sondern immer seine volle Ueberzeugung aus. Immer ist es ihm Ernst mit der Sache. Den Erzeugnissen, die gelegentlich in ihm hervorgerufen wurden, sieht man ihre Veranlassung nicht mehr an. Die Erklärung muß solche Gedichte auf ihre bestimmten Anlässe zurückführen, und die Kritik wird sich hüten, an das, was ein Ausspruch des vollen Menschen ist, allein den ästhetischen Maßstab zu legen [6].

Aus der Belebung seiner Gedichte durch die Gefühle des Herzens leite ich es großentheils ab, daß jene nicht eigentlich didaktisch sind. Großentheils, denn auch seine Theorie schützte ihn vor diesem Abwege, indem er jede bestimmte Tendenz auf Belehrung oder Besserung unter der Würde der Dichtkunst hielt [7]. Will man viele derselben wegen ihres Ideengehalts und ihrer Mittelbarkeit didaktisch nennen, so sind sie es wenigstens in einer höhern, von dem gewöhnlichen Begriffe ganz verschiedenen Bedeutung des Wortes. Das Element

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1253. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 303).
[2] Ebendas. S. 1255. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 312).
[3] Ebendas. S. 1285. 1. o. (Oktavausg. B. 12, S. 447. f.)
[4] Ebendas. S. 1247. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 273.)
[5] Siehe Theil 2, S. 101.
[6] Siehe Theil 1, S. 86.
[7] Schiller's Werke in E. B., S. 1211. 2. u. (Oktavausg. B. 11, S. 111).

der Empfindung ist zu übermächtig, als daß sie mit andern Lehrgedichten zusammengestellt werden könnten. Sie wenden sich mehr an unser Herz, als an unsern Verstand. Ueberall ist eine sittliche Richtung, beschränkte moralische Nutzanwendungen finden sich nirgends. Am meisten ist die ideelle Dichtung belehrend, und die allgemeinen Epigramme müssen allerdings didaktisch genannt werden. Zu bemerken ist auch, daß Schiller gewöhnlich solche Stoffe wählte, die eine pathetische Behandlung begünstigten. Näher lag es seiner sentimentalen Dichtweise in das Rhetorische zu verfallen, wenn er sich nicht durch seine wissenschaftliche Selbstverständigung ziemlich über diese Manier seiner ersten Periode erhoben hätte. Einen gewissen rhetorischen Anflug haben indessen seine meisten Gedichte dennoch. Schiller *will* immer das Höchste im Menschen ergreifen, während Goethe jedes poetische Erzeugniß, wie ein Naturprodukt, in seiner eigenthümlichen Weise wirken läßt und sich um diese Wirksamkeit nicht weiter bekümmert; Schiller hat immer den Leser im Auge und der Leser sieht ihn im Gedichte, während Goethe, selbst wenn er eigene Zustände darstellt, ganz in der Sache verschwindet und sich und den Leser vergißt. Man sieht den rhetorischen Zug auch an den vielen *Anreden* an den Leser, die beinahe in allen seinen Gedichten vorkommen. Er denkt sich immer dem Publikum gegenüber; dieses lies't ihn nicht, sondern ist sein Zuhörer. Hiermit zusammenhängend sagt Goethe von seinem Freunde: „Er sah seinen Gegenstand gleichsam nur von außen an; eine stille Entwickelung aus dem Innern war seine Sache nicht. Sein Talent war mehr desultorisch. Deßwegen war er auch nie entschieden und konnte nie fertig werden". Die Unentschiedenheit aber kam wohl von seiner vorwaltenden Reflexion her, welche sein poetisches Talent auch desultorisch machte, indem sie mitten zwischen die anschauliche Bildung häufig hineingriff, so daß das Total unterbrochen und zerstückelt wurde.

Von der Würde der Dichtkunst hatte, wie wir wissen, nicht leicht Jemand einen erhabenern Begriff, war nicht leicht Jemand tiefer durchdrungen. Man erinnere sich nur an den neunten Brief über die ästhetische Erziehung des Menschen,

und unter so vielen Gedichten an die Künstler und die Macht des Gesanges.

Um sich diesem hohen Ideale zu nähern, um der begeisternde Sänger seines Jahrhunderts werden zu können, schien es ihm vor allem nothwendig, sich selbst wissenschaftlich und sittlich zu läutern, und nicht eher, als er dieses große Werk vollbracht, kehrte er zum Dichten zurück. Sein Individuum, wie er sagt, in sich auszulöschen und sich zur Gattung zu steigern, seine Empfindungen, von allem Zufälligen gereinigt, zu allgemeinen und reinmenschlichen Gefühlen zu läutern, den idealischen Menschen in sich[1] zu entwickeln und zu verwirklichen, dieß war die Aufgabe, die er dem neuern Dichter stellte, die er an der Hand der Lebensphilosophie zu lösen suchte, „welche durch stete Hinweisung auf allgemeine Gesetze das Gefühl für unsere Individualität entkräftet, im Zusammenhang des großen Ganzen unser kleines Ich uns verlieren lehrt und uns dadurch in den Stand setzt, mit uns selbst, wie mit Fremdlingen umzugehen“[2]. Schon in der Recension Bürger's hatte er es, mit unverkennbarer Beziehung auf sich selbst, als das wichtigste Geschäft des (sentimentalischen) Dichters genannt, seine Individualität so sehr als möglich zu veredeln und zur reinsten Menschheit hinaufzuläutern, ehe er es unternehme, die Trefflichsten seiner Zeit zu rühren. Alle Weisheit und Bildung des vorgeschrittenen Jahrhunderts müsse der in sich aufgenommen haben und in sich zum Ideale verklären können, welcher durch seine Dichtkunst einen veredelnden Einfluß auf dasselbe zu gewinnen hoffen dürfe. Er müsse der verfeinerte Wortführer der Volksgefühle sein und denselben einen reinern und geistreichern Text unterlegen; er müsse als Vorläufer der hellen Erkenntniß die gewagtesten Vernunftwahrheiten in reizender Hülle ihre leise Macht an den Herzen beweisen lassen, ehe sie zur Ueberzeugung des Kopfes würden; er müsse aus dem Jahrhundert selbst Muster für das Jahrhundert erschaffen[3]. Der Künstler, sagt er dann an einer

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1190. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 12).
[2] Ebendaselbst S. 1175. 1. m. (Oktavausg. B. 11, S. 536).
[3] Ebendaselbst S. 1274. 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 398).

andern Stelle, sei nur der Sohn, aber nicht der Zögling oder gar der Günstling seiner Zeit; nur den Stoff seiner Schöpfungen nehme er von der Gegenwart, die Form entlehne er von einer edlern Zeit und von der absoluten, unwandelbaren Einheit seines Wesens. Hier, aus dem innern Aether seiner dämonischen Natur, rinne die Schönheit herab, unangesteckt von dem Verderbniß der Geschlechter und Zeiten, welche tief unter ihr in trüben Strudeln sich wälzen [1].

Aus diesem erhabenen, universellen Standpunkte ist die Reinheit, der Ernst, die Tiefe, die Großartigkeit, der Ideenreichthum seiner Poesie begreifbar. Nur von dem reifen und vollkommenen Geiste könne im Aesthetischen, wie im Sittlichen das Reife und Vollkommene ausfließen, und kein noch so großes Talent vermöge dem einzelnen Kunstwerke zu verleihen, was seinem Schöpfer gebreche — das war seine feste Ueberzeugung. Als Haupterforderniß des Dichters sah er den Charakter an, gegen welchen selbst das Talent ihm nur die Bedeutung eines Mittels zu haben schien, und originell sind seine Werke mehr noch durch seinen Charakter, als durch sein poetisches und philosophisches Talent. Daher sagt er auch (1797) in Bezug auf Goethe: „Wenn es einmal einer unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Besseres thun, als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu suchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben". Wer hätte nach dieser Selbstvollendung je mit einem heiligern Ernst gestrebt?

Welch ein gründliches Studium der Dichter anwenden müsse, um zur Vollendung zu gelangen, hat Schiller in dem Aufsatze über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauche schöner Formen mit offenbarem Rückblick auf sich selbst, trefflich geschildert. „Wer etwas Großes leisten will, muß tief eindringen, scharf unterscheiden, vielseitig verbinden und standhaft beharren. Selbst der Künstler und Dichter, obgleich beide nur

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1195. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 38). Siehe Theil 3, S. 27.

für das Wohlgefallen bei der Betrachtung arbeiten, können nur durch ein anstrengendes und nichts weniger als reizendes Studium dahin gelangen, daß ihre Werke uns spielend ergötzen"[1].

Wir haben ihn den mühsamen Pfad, welchen er uns in diesen und den folgenden Worten beschreibt, selbst wandeln sehen. Er beging bei seinem wissenschaftlich-sittlichen Vervollkommnungsgeschäft für seine künstlerische Laufbahn nur den Fehler, daß er die Mannigfaltigkeit der Dinge aus den Augen verlor und selbst gering schätzte. Indem er als Denker und Mensch unablässig nach dem Allgemeinen und Nothwendigen trachtete, büßte er die Achtung vor dem Individuellen und Anschaulichen ein, welches für die ästhetische Kultur gerade das Wesentliche ist. So ist es denn klar, daß die wissenschaftliche, die sittliche und die künstlerische Bildung ihre besondern Rechte gegen einander behaupten und daß jede eine eigenthümliche Pflege verlangt, wie sehr sie auch in einander greifen mögen. Mit der Bekanntschaft Goethe's beginnt Schiller's praktisch ästhetische Läuterung. Aber seine Geistesform war durch Naturanlage, Charakter, Spekulation, Alter und Gewöhnung schon zu fest bestimmt, als daß er sich der objektiven Darstellung vollkommen hätte bemächtigen können, ungeachtet er den Hauptirrthum seiner Theorie, als gebe es neben der naiven eine eigene sentimentalische F o r m, welche sich um die Individualisirung nicht zu bekümmern habe[2], bald erkannt oder gefühlt zu haben scheint.

Vergleichen wir diese allgemeinen Angaben mit dem fünften Kapitel dieses Theiles unserer Schrift, wo wir Schillern als Prosaiker charakterisirten, so sehen wir, daß dieselben Grundkräfte seine lyrische Poesie und seine Prosa gestalteten[3]. Wie hätte es anders sein können, da die intellektuelle, poetische und sittliche Kraft, welche die eigenthümliche Organisation seines Stils emportrieben, zugleich die Grundelemente seines geistigen Lebens selbst waren? Nicht allein im Inhalt, sondern auch in der Form des Ausdrucks finden wir das wieder,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1227. (Oktavausg. B. 12, S. 184).
[2] Siehe Theil 3, S. 76 ff.
[3] Ebendaselbst S. 107 ff.

was in der Seele ist. Daher hat sowohl seine Poesie, als auch seine Geschichtschreibekunst einen sentimentalischen Charakter und steht im Gegensatz mit dem naiven Stil der alten Zeit [1]. Ja auch seinen poetisch belebten und sittlich erwärmten philosophischen Vortrag wird man unbedenklich in gleichem Sinn sentimentalisch nennen, wenn man ihn z. B. der rein wissenschaftlichen Sprache des Aristoteles entgegenhält. Es ist eine durchgängige Gleichartigkeit in der Schreibart Schiller's. Alles, was wir mit jenem Ausdruck bezeichnen, fließt aus dem eigenthümlichen Zusammenwirken seines dreifachen Lebensprinzipes. Aber die sentimentalische Behandlung konnte dem geschichtlichen und philosophischen Stil, so wie der epischen und dramatischen Poesie, nicht so gefährlich werden, als der lyrischen Dichtung.

[1] Siehe Theil 2, S. 223.

Dreizehntes Kapitel.

Lyrische Gedichte dieser Zeit, zugleich als Beispiele der eben aufgestellten Theorie.

Die im vorigen Kapitel dargelegte allgemeine Charakteristik der Schiller'schen Lyrik wird ihr Licht auf die bisher erläuterten Stücke zurückwerfen und andererseits soll sie uns auf unserer Reise durch das fernere Leben des Dichters für die noch zu erklärenden Produkte ein Leitstern sein. Alle Gedichte, welche unmittelbar aus seinem Denken hervorgingen und dieses nur poetisch weiter fortspannen, bis es endlich in den Epigrammen in einzelne Sentenzen auseinanderfiel, habe ich im Frühern zusammengefaßt und seiner spekulativen Periode möglichst so nahe gerückt, als sie ihr wirklich liegen. Die Erzeugnisse der mittlern und objektiven Gattung, zu denen Schiller jetzt überging, können, weil sie häufig in einander überspielen, nicht mehr strenge gesondert, und weil sie weit aus einander gestreut sind, nicht alle zusammengereiht werden. Ich werde daher jedesmal in der Zeit ihrer Entstehung von ihnen reden; nur einige Versetzungen seien mir erlaubt, um

das dem Inhalt nach Zusammengehörige nicht allzusehr zu trennen. Dies ist die Methode des Botanikers, welcher die Pflanzen an Ort und Stelle aufsucht, wo sie emporwachsen, was ohne Zweifel die vollste Anschauung, so wie die natürlichste und erfreulichste Erkenntniß verschafft.

Von diesen Erzeugnissen, in denen die Anschauung vorwaltet oder allein herrscht, sind einige lyrischer Art, andere, deren Stoff das Geschichtliche oder Mythische ist, gehören der epischen Dichtung an. In diesen letztern Kreis wird uns das nächste Jahr einführen. Jetzt betrachten wir sogleich die lyrischen Gebilde des so außerordentlich fruchtbaren Jahres 1796, in welchem unsere Biographie noch weilt, zu denen wir alle verwandte Sprößlinge der nächstliegenden Zeit mit herübernehmen.

Hinsichtlich des Gedichtes, der Abend nach einem Gemälde, kann man das Urtheil unterschreiben, welches Humboldt fällt. „Es herrscht in ihm ein sehr einfacher und reiner Ton, das Bild malt sich sehr gut vor dem Auge des Lesers, und das Ganze entläßt ihn, wie man sonst nur von Stücken der Griechen und Römer scheidet". Den Moment, welchen der Maler allein darstellen kann, hat der Dichter in eine Reihe von Begebenheiten auseinander treten lassen. Phöbus senkt den Wagen, die Meergöttin Tethys — denn so und nicht Thetis hätte Schiller schreiben sollen, da nur von der erstern, nicht von dieser, der Mutter des Achilles, erzählt wird, daß sie den Phöbus empfange [1] — Tethys, welche hier als die Geliebte des Gottes erscheint, winkt ihm lieblich lächelnd, er springt vom Wagen herab in ihre Arme, Kupido ergreift den Zaum, die Rosse halten und löschen ihren Durst, die Nacht zieht am Himmel allmählig herauf. Die Worte: „ihr folgt die süße Liebe", scheinen nicht mehr zu dem Gemälde, sondern zum Folgenden, zur Anwendung zu gehören.

[1] Auserwählte Stücke deutscher Dichter von H. Viehoff (Emmerich 1838) B. 2, S. 241. Die gediegenen Arbeiten des feinsinnigen Viehoff, so wie des gründlichen, verdienstvollen Götzinger sind, wie es sich von selbst versteht, von mir möglichst benutzt, oder wenigstens berücksichtigt worden. Herr Götzinger wird häufig meinen Dank und überall meine Achtung zwischen den Zeilen lesen.

Sie richten sich an den Leser. Denn im Gemälde ist die Liebe ja schon gegenwärtig durch den Kupido dargestellt und folgt nicht erst der Nacht nach. Die Schlußverse geben dem Ganzen eine gute und leichte Abrundung. Das wohlgelungene Stück ist auch seiner äußern Form wegen merkwürdig. Mit Ausnahme der in Herametern und Pentametern geschriebenen Gedichten ist es das einzige, dessen Metrum Schiller den antiken Versmaßen nachgebildet hat. Humboldt hatte ihn früher einmal dazu aufgefordert.

Weit mehr Subjektives ist in der Elegie Pompeji und Herkulanum — und dennoch ist sie weit objektiver gestaltet. Sie gewährt ein solideres Bild. Das, was der Dichter aus sich in seine materielle Schilderung einfließen läßt, ist nicht Reflexion, Begriff, beschränkende sittliche Theilnahme, sondern es ist unmittelbares inneres Erlebniß, ein lebendiger Zustand des Gemüths. Das Aeußere und das Innere durchdringen sich zu Einer Thatsache, welche eben uns dargestellt wird. Die Herrlichkeit der alten Welt wird durch den Eindruck versinnlicht, den die Betrachtung der untergegangenen Städte auf den Dichter macht, und der Eindruck wird an die Gegenstände geknüpft, die sich dem Auge darbieten. Alles ist Anschauung, Phantasiegebilde, oder Empfindung; nirgends im ganzen Gedichte ein allgemeiner Gedanke, eine abgesonderte Idee. Die Leichtigkeit der Auffassung wird noch durch die natürliche, geschickte Anordnung befördert. Nachdem der Dichter einen Blick auf das Ganze der wiedererstandenen Stadt gethan, erblickt er den Portikus, das Theater, den Triumphbogen, das Forum, tritt dann in ein Haus, wo ihm die inneren Einrichtungen, Gemälde, Geräthschaften und sonstige Einzelnheiten bis zu dem Schmuckkästchen herab ins Auge fallen; dann sieht er im Museum Bücherrollen, Griffel und wächserne Tafeln; und endlich stellen sich die Penaten und wahrscheinlich in einem Tempel, dessen aber nicht ausdrücklich erwähnt wird, auch die übrigen Götter vor Augen und ihre Altäre stehen noch zum Opfer da. Wahrlich eine große Mannigfaltigkeit von Gegenständen, welche die erregte Phantasie mit Bewohnern jeder Art bevölkert, und durch welche sich ein einziges entzücktes Gefühl, daß die alte Welt wieder erstanden

sei, hindurchzieht. Wir sind mit der Gedankenökonomie Schiller's vertraut genug, um das Grundmotiv dieses Gedichtes angeben und hierdurch dessen Stellung genau bezeichnen zu können. In den Göttern Griechenlands hatte er seine Sehnsucht nach der Hellenenwelt rührend und erschütternd ausgegossen; in milderer Klage hatte er in den Sängern der Vorzeit den entschwundenen Volkssinn für Schönheit und Kunst zurückgewünscht. Hier, in Pompeji und Herkulanum, bewillkommnet er freudig das Geschlecht und die Zeit als neuerstanden, deren Verlust er früher beweinte. Das ist die Bedeutung des Gedichtes. Und darum ist das Entzücken ganz rein durchgehalten von Anfang bis zu Ende, und die Illusion der Phantasie nicht am Schluß des Gedichtes der Wirklichkeit zur Beute gegeben. Die Komposition wäre durch einen elegischen Ausgang abgeschwächt worden; die Macht dieses Phantasiebildes besteht eben darin, daß sie uns das wirkliche Leben ganz vergessen und gerade den Schein zu etwas Wirklichem macht. Die Götter, welche früher der Dichter herbeirief, sind mit der alten Zeit wiedergekehrt, sind gegenwärtig — wir werden zum Opfer aufgefordert:

„Die Altäre, sie stehen noch da, o kommt, o zündet,
Lang schon entbehrte der Gott, zündet die Opfer ihm an".

Uebrigens treffen wir hier auf eine Eigenthümlichkeit, welche wir auch noch später zu bemerken Gelegenheit haben werden. Goethe stellt selten andere Gegenstände dar, als die er mit eigenen Augen gesehen hat; Schiller weiß sich durch Studien und seine lebhafte Phantasie ein so wahres Bild von den Dingen zu schaffen, daß niemand die unmittelbare Ansicht vermissen wird. Es ist der Triumph der Produktionskraft, wenn sie die Sinneswahrnehmung ersetzen kann. Ein Verehrer richtet aus Pompeji selbst ein Gedicht an Schiller, welches mit den Worten schließt:

„Und was dem Pilger selbst im Lande schweiget,
Du hast es unserm trunknen Aug' gezeiget"[1].

[1] Schiller's Album, S. 44.

Wie in diesem Gedicht die Freude über einen „selbstständigen (d. h. der Realität sich entschlagenden) Schein“ [1] herrscht, so lebt in den Idealen eine sich in ruhige Fassung auflösende Wehmuth über die Wirklichkeit. Was in den Idealen beklagt wird, ist von dem Ideal, zu welchem sich der Dichter in Ideal und Leben empor arbeitet, gänzlich verschieden. In der letztern Ode erhebt er sich aus der Erscheinungswelt zu der ihr entgegengesetzten Ideenwelt, die ein nothwendiges Erzeugniß unserer Vernunft und daher von objektiver Gültigkeit ist. Die Aufgabe unseres Klagliedes dagegen ist dem Gegenstand nach niedriger, und mehr subjektiv und individuell. Es sind hier nur die Ideale der Jugend und eines bestimmten Individuums gemeint, nämlich Schiller's selbst, wie sie bis zu seiner wissenschaftlichen Läuterung in ihm lebendig waren. Die erste Strophe betrauert es, daß des Lebens goldne Zeit verschwunden — mit derselben sind aber zugleich ihre Ideale zerronnen:

„Erloschen sind die heitern Sterne,
Die meiner Jugend Pfad erhellt“.

Und diese Jugendideale, sind sie vielleicht Geburten des forschenden Verstandes? Im Gegentheil, sie sind Gefühle, Kräfte des Gemüthes und Willens, Drang der Seele, Entwürfe, Phantasien und Wünsche. Die Ideale sind es, die „einst das trunk'ne Herz geschwellt“; sie sind „Wesen, die der Traum gebar“; wie Pygmalion seine Marmorsäule belebte, heißt es dann nach Schiller's tiefster Auffassung der äußern Welt [2], so — um mit den Worten der ersten Ausgabe fortzufahren —

„So schlangen meiner Liebe Knoten
Sich um die Säule der Natur,
Bis durch das starre Herz der todten
Der Strahl des Lebens zuckend fuhr,
Bis warm von sympathet'schem Triebe
Sie freundlich mit dem Freund empfand,
Mir wiedergab den Kuß der Liebe,
Und meines Herzens Klang verstand“;

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1218. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 140).
[2] Siehe Theil 3, S. 148. f. und sonst.

in mächtigem Streben erweiterte sich die Brust zu einer Welt, welche in jeder Gestalt ins Leben treten wollte; der glückliche, sich selbst vertrauende Jüngling glühte von Entwürfen, denen nichts zu hoch, nichts zu fern war und die Zukunft umgaukelte ihn mit den Bildern der Liebe, des Glückes, des Ruhmes und der Wahrheit. Die Fülle und Wärme des jugendlichen Lebens, aus welcher nicht allein die zuletzt genannten Phantasien emporstiegen, sondern mit der auch ein gewaltiger Bildungsdrang verbunden war, sie ist es eigentlich, deren Verlust der Dichter beklagt und am ausführlichsten darstellt. Was er sonst auch gewonnen haben mochte, die begeisterte Kühnheit, die lebendige Gluth, von welcher er sich früher durchdrungen fühlte, vermißte er jetzt um so schmerzlicher, da er am wenigsten ohne jene Kräfte wieder Dichter werden konnte. Was raubte ihm aber diesen idealisirenden Trieb des Herzens? Vor allem waren es seine kritischen, philosophischen Studien, welche ihn aus diesem Reich des unbewußten Bildens und unmittelbaren Fühlens vertrieben. Daher heißt es nicht allein: „Des Wissens Durst blieb ungestillt", sondern in der ursprünglichen Ausgabe lesen wir auch die Worte:

„Des Ruhmes Dunstgestalt berührte
Die Weisheit, da verschwand der Trug";

und an einer andern Stelle:

„Er ist dahin, der schöne Glaube
An Wesen, die mein Traum gebar,
Der feindlichen Vernunft zum Raube,
Was einst so schön, so herrlich war".

So reiht die charakteristische Art der Klage dieses Gedicht jenen Erzeugnissen an, in denen er die Philosophie von sich abweis't, welche ihm von nun an hinderlich war [1]. Was ist es aber, wodurch er sich beruhigt? Die Beschäftigung ist ihm geblieben, und die Freundschaft, welche zur Beschäftigung antreibt, „die gern sich mit ihr gattet". Von der letzten Strophe,

[1] Siehe Theil 3, S. 164 ff.

aus welcher diese Worte genommen sind, urtheilt Humboldt mit Recht, daß sie auf eine überaus eigenthümliche Weise Schiller's unermüdlich fortschreitende Geistesthätigkeit bezeichne, so wie überhaupt das ganze Gedicht einen sehr nahen Bezug auf ihn habe[1]. Die Verse sagen, außer der Freundschaft stehe ihm tröstend zur Seite die

„Beschäftigung, die nie ermattet,
Die langsam schafft, doch nie zerstört,
Die zu dem Bau der Ewigkeiten
Zwar Sandkorn nur für Sandkorn reicht,
Doch von der großen Schuld der Zeiten
Minuten, Tage, Jahre streicht".

„In dem Kopfe des Jünglings", erklärt sich Schiller an einer andern Stelle[2], „arbeiten dunkle Ideen, wie eine werdende Welt, und er beeilt sich, das auszugießen, was in ihm lebendig ist. Hat er aber auch Gefallen an seinen Geburten, so will ihm des Kenners Urtheil das Zeugniß der warmen Selbstliebe nicht bestätigen. Mit ungefälliger Kritik zerstört dieser das Gaukelwerk der schwärmenden Bildungskraft und leuchtet ihm in den tiefen Schacht der Wissenschaft und Erfahrung hinab, wo, jedem Ungeweihten verborgen, der Quell aller wahren Schönheit entspringt. Schlummert nun ächte Geniuskraft in dem Jüngling, so wird er zwar anfangs stutzen, aber der Muth des wahren Talents wird ihn bald zu Versuchen ermuntern". Kurz die Periode der Kunstdichtung beginnt, in welcher er mit Geringschätzung, wie Schiller, auf seine Jugendarbeiten zurückblickt. „Er unterwirft nun die üppige Phantasie der Disciplin des Geschmackes und läßt den nüchternen Verstand die Ufer ausmessen, zwischen welchen der Strom der Begeisterung brausen soll. Ihm ist es wohlbekannt, daß nur aus dem unscheinbar Kleinen das Große erwächs't und Sandkorn für Sandkorn trägt er das Wundergebäude zusammen, das uns in einem einzigen Eindruck jetzt schwindelnd faßt". So bringt diese von der

[1] Schiller's und Humboldt's Briefwechsel, S. 172 und 174.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1227. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 184 f.).

Freundschaft unterstützte, unablässige Arbeit des ächten Kunstgenies allmählig „Bauten der Ewigkeiten“ zu Stand, und indem sie das ganze Leben an bleibende Werke setzt, trägt sie dem kommenden Geschlecht einen Theil der großen Schuld ab, welcher dem vergangenen nicht mehr entrichtet werden kann [1]. Und diese Aussicht ist wahrlich bei aller Entsagung ein hinreichender Ersatz für den trüben Bildungsdrang der jugendlichen Naturpoesie, von dem Schiller doch selbst sagen muß:

> „Wie wenig, ach! hat sich entfaltet,
> Dieß wenige, wie klein und karg“!

Ein Kritiker tadelt es, daß Schiller „die unerbittliche Flucht der Ideale so tief betrauere und dennoch aufrufe, in des Herzens heilig stille Räume zu fliehen, wo ja doch eben die Ideale zu Hause seien“ [2]. Gewiß nicht eben dieselben! Die Ideale, in welche der sittlich und wissenschaftlich geläuterte Mann sich aus dem Weltwesen zurückzieht, sind ganz verschieden von denen, welche den leidenschaftlich träumenden Jüngling ins Leben reißen. Aber dennoch verlangt uns ewig nach jenem dämmernden Bewußtsein der vollsten Gefühle, das Licht der Freiheit ersetzt uns nie, was uns die dunkle Naturkraft freiwillig gewährte und verhieß, und wir fühlen uns arm und vereinzelt, seitdem wir denken und streben!

So interessant dieses Gedicht dem Biographen durch seinen Inhalt, eben so merkwürdig ist es dem Kunstrichter durch seine Behandlung. Die eigensten, unmittelbarsten Empfindungen des Verfassers drängten sich in diese sein ganzes Leben umspannende Elegie zusammen, aber ihre Geburt fällt in das Jahr 1795, also in die Zeit der allgemeinen und mittelbaren Ideendichtung [3]. So kamen Inhalt und Form mit einander in Widerstreit, und weder Humboldt noch Schiller wußten dieses Gedicht, in welchem sich ein konkreter Gehalt so charakteristisch hervorstellt, mit ihrer Verallgemeinerungstheorie zu vereinigen, in welcher sie die reine Form suchten. Humboldt

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1035. 1. o. (Oktavausg. B. 10, S. 440).
[2] Kannengießer's Vorträge über Goethe's lyrische Gedichte, S. 127.
[3] Siehe Theil 3, S. 137 ff.

äußert sich; auch die strengste Kritik müsse gestehen, daß es ein sehr schönes Gedicht sei, und eben dieß sage ihm auch sein Gefühl; es scheine ihm aber die Wirkung weniger auf seinen dichterischen Vorzügen als auf dem Interesse zu beruhen, welches eine so menschliche und das Gefühl so stark ergreifende Stimmung nothwendig mit sich führe; er zweifle, ob das Rührende des Stücks nicht auf eine zu überwiegende Weise aus dem Stoff und weniger aus der Form entspringe. Er schließt mit den Worten: „Ueber keines Ihrer Gedichte ist mir das Urtheil so schwer geworden, und doch, wie ich selbst fühle, so mißrathen. Ich stehe in Streit mit mir selbst“. Hätte der Dichter alle Züge ausgelöscht, die auf ihn selbst hindeuten, hätte er seine Empfindung ganz zu einer allgemeinen steigern können — dann hätte das Stück wohl in den Augen Humboldt's die reine Form gehabt, und hätte gar nicht mehr durch seinen Inhalt gewirkt. Die individuelle Wahrheit stand seinem System störend im Weg, und doch sprach aus dieser ein lebendiges Gefühl, welches einen unmittelbaren, nicht wegzuläugnenden Eindruck machte. Schiller selbst vertheidigt seine Produktion unter anderm in folgenden Worten: „Ueberhaupt ist dieses Gedicht mehr als ein Naturlaut (wie Herder es nennen würde) und als eine Stimme des Schmerzes, der kunstlos und vergleichungsweise auch formlos ist, zu betrachten. Es ist zu subjektiv (individuell) wahr, um als eigentliche Poesie beurtheilt werden zu können, denn das Individuum befriedigt dabei ein Bedürfniß, es erleichtert sich von einer Last, anstatt daß es in Gesängen von anderer Art vom innern Ueberfluß getrieben dem Schöpfungsdrange nachgibt. Die Empfindung, aus der es entsprang, theilt es auch mit, und auf mehr macht es, seinem Geschlecht nach, nicht Anspruch“. Schiller war also mit diesem Produkt einmal aus seiner Begriffsdichtung, wie er sie schon von Bürger forderte [1], herausgetreten. Er war wenigstens von individuellen Stimmungen und Zuständen ausgegangen, wenn er auch sein Werk nicht innerhalb des Gebietes des Anschaulichen vollendete, und eben deßwegen ist das Gedicht zu loben, weßwegen seine Theorie

[1] Siehe Theil 2, S. 297.

es tadeln muß, welche sein unfügsamer Genius hier offenbar überflügelt hat. Doch das bessere Gefühl läßt sich nicht wegläugnen, und so fügt Schiller sogleich bei näherer Besinnung die mit seinem System schlechterdings nicht zu reimenden Worten bei: „Ob ich gleich mit Ihnen einig bin, diesem Gedichte mehr eine materielle, als formelle Kraft zuzugestehen, so ist doch etwas darin, was es dichterischer macht, als alle übrigen"[1]. Worte, welche deßwegen unendlich merkwürdig sind, weil wir aus ihnen sehen, wie sehr es unserm Schiller außer allem andern auch durch seine Theorie erschwert wurde, zur reinen Darstellung zu gelangen. Dagegen gab Goethe den Idealen vor allen gleichzeitigen Erzeugnissen, dem Genius, der Macht des Gesanges und dem Tanz, den Vorzug. Humboldt meint, aus dem Grunde, weil niemand sich des Besitzes des Gutes, dessen Verlust Schiller beklage, so rühmen könne, als er![2] Wie wenn Goethe nicht immer strenge nach dem objektiven Kunstwerth geurtheilt hätte, selbst dann, wenn er auch nur den subjektiven Eindruck wiedergab. Dieser war immer rein ästhetisch.

Wenn wir eben der Selbstkritik Schiller's nur in der Beurtheilung eines Faktums nicht beistimmen konnten, so müssen wir endlich in dem fraglichen Gedichte einen anderen Punkt läugnen, den er als Thatsache annimmt. Die Ideale sind keineswegs ein kunstloser, und vergleichungsweise auch formloser Naturlaut. Im Gegentheil, sie sind allzusehr in das Reflektirte und Begriffsmäßige gezogen, und hierdurch gekünstelt geworden. Wie viel einfacher, natürlicher und ansprechender ist z. B. der Ausdruck in den ähnlichen spätern Erzeugnissen, in der Sehnsucht und in dem Pilgrim! Mit Recht hat man an der ersten Hälfte des Gedichtes, besonders in seiner ursprünglichen Gestalt, die Ueberladung an Gleichnissen und das Springen von einem Bilde ins andere getadelt — Eigenschaften, die unläugbar eine Folge der allgemeinen Haltung des Gedichtes sind. Die individuellen Bezüge sind verdeckt, und die Bekenntnisse eines Individuums sind zu Bekenntnissen des Menschen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 171 ff. und S. 186 ff.
[2] Ebendas. S. 204.

überhaupt gemacht. Selbst die Wehmuth, welche sich in der Elegie ausdrückt, ist ganz verallgemeinert, sie haftet an keinem bestimmten Fall, ist durch keinen ganz besondern Gemüthszustand, keine eigene Zeit motivirt. Die Schmerzgefühle sind nur gegen den Willen des Dichters konkret, sie schwanken zum Theil auf allgemeinen Vorstellungen oder brechen sich nur mit Gewalt eine freiere Bahn. Der Trost in den Schlußstrophen aber und hierdurch der Eindruck des Ganzen ist unbefriedigend, weil der tiefe Gehalt dieser Verse, welchen wir oben nachwiesen, mehr unbestimmt angedeutet, als in lebendiger Wahrheit durchgeführt ist.

So repräsentirt uns dieses Gedicht auf eine glänzende Weise die poetische Darstellung, welche wir oben als die mittlere bezeichnet haben, und unsere ausführlichere Analyse möge auch hierin eine Entschuldigung finden.

In den Idealen lebt ein wehmüthiges, in der Dithyrambe, oder dem Besuch, wie das Lied ursprünglich hieß, ein frohes Gefühl. In Schiller war, seit er sich von der rüstigen Polemik abgewandt hatte, neben dem erhabenen tragischen Pathos eine sanfte elegische Empfindung vorherrschend [1]. Dieser Grundzug spricht sich daher in seinen meisten lyrischen Stücken der dritten Periode aus; nur die eigentlichen didaktischen Erzeugnisse und die allgemeinen Epigramme gehören nicht hieher, und in den Xenien kehrte die kecke Polemik in verjüngtem Maßstab noch einmal zurück. Das tiefe, ernste Gefühl verschwisterte sich am liebsten mit seinem philosophischen Denken und sittlichen Streben. Daher sind auch in die meisten Gedichte, in welchem sich eine elegische Stimmung ausdrückt, ideelle Bestandtheile aufgenommen. Dagegen konnte die seltene, vereinzelte Freude auch ohne einen fremdartigen Gedankenstoff als reines, unmittelbares Gefühl dargestellt werden. Kurz, die elegischen Gedichte sind subjektiv, die fröhlichen objektiv gehalten. In der Dithyrambe, wie in Pompeji und Herkulanum, drückt sich lebendig und bestimmt eine freudige Empfindung des Augenblicks aus. Sie gründet sich ihrem äußern Gegenstande nach in beiden Gedichten auf eine

[1] Siehe Theil 2, S. 95.

Vision; das eine Mal glaubt der Poet ein untergegangenes Geschlecht wieder aufleben zu sehen, das andere Mal bewillkommnet er die himmlischen Götter. Er erhebt sich nicht, wie er es früher in einer eigenen Idylle zu thun vor hatte [1], in den Olymp, sondern die Himmlischen selbst steigen zu dem Glücklichen herab, sie alle treten zu ihm ein, erfüllen die irdische Halle. Aber womit kann der Erdegeborne sie bewirthen? Er bittet die Unsterblichen um ihr göttliches Leben, denn

„Die Freude, sie wohnt nur
In Jupiters Saale!"

Und Jupiter befiehlt der Hebe, ihm die Schale des unsterblich machenden Nektars zu reichen, und seine Augen mit himmlischem Thau zu benetzen, damit sich der Sänger dünken möge, einer der Ueberirdischen zu sein. Das schöne Bild ist also eine Weihe, eine Apotheose des Dichters, und die Worte, welche Zeus zu Herakles sagt:

„Nicht aus meinem Nektar hast du die Gottheit getrunken,
Deine Götterkraft war's, die dir den Nektar errang",

gelten auch hier. Dieß ist die Wahrheit der Göttererscheinung: nur den Göttlichen erscheinen die Götter. Wie nach einem Epigramme die Quelle der Jugend, so rinnt auch „die himmlische Quelle" — „wirklich und immer in der dichtenden Kunst".

Amor, „der lächelnde Knabe", welcher in der Dithyrambe ebenfalls beim Dichter zum Besuch ist, möge uns zu einigen neuen Gestalten hinüberführen, welche alle uns die Liebe verherrlichen. Aber Amor ist bei Schiller nicht der lächelnde Knabe mehr, sondern, im Sinne der Hellenen, ein ernster, gedankenvoller Jüngling.

Die Gesänge, die wir hier zu betrachten haben, führen uns, charakteristisch genug, ersonnene Situationen zu, während spätere Gedichte der gemischten und reinen Gattung sich gern an wirkliche Anläße schließen. Bestimmte erdichtete Situationen

[1] Siehe Theil 3, S. 140.

bilden eine Mittelstufe zwischen dem Abstrakten und Wirklichen, welchem letztern sich der Dichter also allmählig näherte. Ich weiß wenigstens die Lieder, an Emma, die Erwartung, die Begegnung und das Geheimniß ihrem Inhalte nach mit dem Leben des Dichters in keinen nähern Bezug zu setzen. Sie scheinen Nachahmungen Goethe'scher Erzeugnisse zu sein.

In den Versen an Emma „Weit in nebelgrauer Ferne“ härmt sich ein Leidender ob der Geliebten, welche ihrer frühern Neigung nicht mehr eingedenk, den Schmerz des treusten Freundes unbeachtet läßt. Wäre sie gestorben, dann besäße sie doch sein Kummer und sie lebte seinem Herzen! In der letzten Strophe fügt sich eine allgemeine Idee bei. Kann denn der Liebe süßes Verlangen vergänglich sein? gehört sie in das Gebiet der Dinge, von denen man sagen kann, daß sie dahin sind und vergangen?

„Ihrer Flammen Himmelsglut,
Stirbt sie wie ein irdisch Gut?“

Vergleichen wir unser Stück mit den Strafworten an Minna aus der ersten Periode, so sehen wir es recht, daß ein durch Kultur veredeltes und gemäßigtes Gefühl in ihm athmet; die Empfindung in dem Jugendgedicht dagegen ist momentan und daher eindringlicher.

Die Erwartung „Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?“ gehört gewiß zu den vollendetsten Gedichten, die wir von dem Meister besitzen. Im daktylischen Maße findet die frohe, rasche Erwartung des Harrenden, daß jetzt, jetzt die Geliebte nahe, einen Ausdruck; in Trochäen sinkt der Hoffende immer wieder von seinem geträumten Glück herab und löst sich seine Täuschung auf; und in der Stanze „der zärtlich schmachtenden, die dreimal schamhaft fliehet und dreimal verlangend zurückkehrt“, ist dann die innigste, weichste Sehnsucht des in Liebe schmelzenden Herzens ausgegossen. Diese Gestalt des Gedichts wiederholt sich regelmäßig bis zum letzten Vers der letzten Stanze. Die süßen, inbrünstigen Liebesträume haben dem Bewußtsein des Verlangenden endlich die Außenwelt weggespült: er

entschlummert: „Und in das Leben tritt der hohle Traum". „Und leise", fährt der Dichter fort —

„Und leis', wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glückes erscheint,
So war sie genaht, ungesehen,
Und weckte mit Küssen den Freund".

Diese Worte enthalten den ideellen Bestandtheil des Ganzen. Das Glück ist unsern Bitten unzugänglich; „die Freude ruft nur ein Gott auf sterbliche Wangen" [1]. Das, wornach wir Jahre lang trachteten, wird uns, wie das Epigramm Odysseus lehrt, im Schlummer zu Theil. Jede Stanze hat ihren eigenthümlichen Gehalt, und doch ist jede nur ein leiser Hauch, ein durchsichtiger Flor des verschmachtenden Herzens. So geistig ist die herrliche Rede gewoben, daß sie beinahe selbst Seele ist, und von allen unendlichen Sprachzeichen sind dem Sänger die zartesten und edelsten zugeflossen, um dieser Psyche Gestalt zu geben. Wie hier der Sehnsuchtsvolle die Geliebte, erwartet übrigens in der Braut von Messina Beatrice ihren Don Manuel [2]. Wäre die Erwartung später geschrieben, so könnte sie als ein Nachstück dieses Monologs angesehen werden [3]. Der Liebende harrt in einer Laube, Beatrice in einem Garten, und in beiden Scenen neigt sich die Sonne ihrem Ziele. Der Liebende glaubt das Pförtchen gehen, den Riegel klirren zu hören und muß sich antworten:

„Nein, es war des Windes Wehen,
Der durch diese Pappeln schwirrt".

Und so auch ruft sogleich im Anfang die getäuschte Königstochter sich zu:

„Er ist es nicht — es war der Winde Spiel,
Die durch der Pinie Wipfel sausend streichen".

Beide lassen sich durch ihren Wunsch wiederholt irre führen — Auge und Ohr der Liebenden sind ja im Herzen. Die Nacht

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 89. 1. (Oktavausg. B. 1, S. 436).
[2] Ebendas. S. 510 (Oktavausg. B. 5, S. 445).
[3] Und sind die Erwartung und an Emma nicht vielleicht spätern Ursprungs? Sie finden sich weder in dem Musenalmanach noch in den Horen.

bricht herein, welche die üppige Gluth des einen herbeifleht, vor der die rathlose Furcht der andern zurückbebt. Zwei so verwandte Lagen müssen wohl auch, bewußt oder unbewußt, in der Seele ihres Urhebers in einander gegriffen haben!

In den nicht minder trefflichen Stanzen die Begegnung rührt und gewinnt der arme, bescheidene, heilige Sänger das Herz der hochgebornen, reichen, herrlichen Jungfrau. Hier ist der Triumph der Liebe des Genius über das „rohe Glück". Wie der Glaube Berge versetzen kann, so stürzen an der ewigen Liebe alle hergebrachte, erfundene Weltverhältnisse ein, und wie der Glaube seinen Gott hat, so gewiß findet die treue Liebe ihren Gegenstand — die Gegenliebe. Das etwas vornehm gefaßte Geständniß der Fürstin erhebt sich und das ganze Gedicht zuletzt zu einer allgemeinen Idee:

„Nur Liebe darf der Liebe Blume brechen;
Der schönste Schatz gehört dem Herzen an,
Das ihn erwiedern und empfinden kann".

Ich will, sagt sie, meine Liebe („den schönsten Schatz") nur dem Herzen schenken, welches sie auch zu empfinden und zu erwiedern fähig ist, und was das Schicksal dem Edeln vorenthielt, will ich ihm gewähren.

Es drückt sich in diesen Worten der Erhörung eine gewisse Ueberlegenheit aus, und der Mann, es ist nicht zu läugnen, steht hier vor dem Weibe zurück. Uebrigens ist der Liebende in allen diesen Gesängen Eine Person, und die Empfindung bleibt sich ziemlich gleich. Auch dieselbe Gefeierte erscheint in den beiden letzten Gedichten wieder, obgleich wohl jedesmal eine andere gemeint ist. In der Erwartung heißt sie die anmuthstrahlende, in der Begegnung ist sie die herrlichste im Kranze ihrer Weiber und wie eine Sonne anzuschauen. Auf feine Nüancirung der Charaktere und geistiger Zustände hat sich Schiller nicht eingelassen; um einen schönen Herzenseindruck ist es ihm mehr zu thun, als um ein volles Bild. Die Liebe ist hier in höhere Kreise der Gesellschaft gelegt, in welche die dramatischen Arbeiten den Gedankengang des Dichters damals eingeführt hatten.

Aus der Welt der Tragödie ist auch das Geheimniß „Sie konnte mir kein Wörtchen sagen" genommen. Es ist das Verhältniß des Max zur Thekla im Wallenstein. Die Liebenden müssen ihr Geheimniß vor den Lauschern verbergen, und die Freundin bescheidet den Geliebten durch einen Blick zu einer geheimen Zusammenkunft unter einer schön belaubten Buche. Hier wiegt sich das Herz des Wartenden in Betrachtungen über das Glück, die unserm Dichter so sehr geläufig sind. Der Gedanke, daß der Mensch durch seine saure Arbeit dem harten Himmel nur karge Loose abzugewinnen vermöge, daß das Glück aber sonder Mühe aus dem Schoße der Götter herabfalle, ist rührend schön ausgeführt. Wir kennen dieses demüthige, religiöse Lebensgefühl der Uebermacht des Schicksals über den Menschen schon aus der Hymne an das Glück [1]. Ach! mit welcher innern Bewegung hören wir einem Manne zu, dessen Geisteskraft und Willensenergie wir in hohem Grade bewundern lernten, wenn er von der Unzulänglichkeit unseres Vermögens spricht! Nur der darf von den Schranken des Menschlichen reden, welcher denkend, fühlend und strebend die Sphäre des Menschlichen ausfüllt! Die Demuth kleidet den Helden allein, und das Lob der Demuth wollen wir nur aus dem Munde des Starken vernehmen! — Mit dieser Ueberzeugung, daß das Glück eine freie Gabe des Himmels sei, hängt dann das Gefühl zusammen, daß wir das Glück der Liebe geheim halten müssen vor den Menschen:

„Die Welt wird nie das Glück erlauben,
Als Beute wird es nur gehascht".

Eben so spricht Thekla zu Max (Piccolomini Akt 3, Scene 5):

„Wir haben uns gefunden, halten uns
Umschlungen, fest und ewig. Glaube mir!
Das ist um vieles mehr, als sie gewollt.
Drum laß' es uns wie einen heil'gen Raub,
In unsers Herzens Innerstem bewahren.
Aus Himmelshöhen fiel es uns herab,
Und nur dem Himmel wollen wir's verdanken".

[1] Siehe Theil 3, S. 146.

Dieselbe Ansicht theilt Max (Wallenstein's Tod, Akt 3, Scene 18):

„Wozu es noch verbergen? das Geheimniß
Ist für die Glücklichen! Das Unglück braucht,
Das hoffnungslose, keinen Schleier mehr,
Frei unter tausend Sonnen kann es wandeln".

Don Manuel in der Braut von Messina [1] führt dieß weiter aus;

„Geflügelt ist das Glück und schwer zu binden;
Nur in verschlossner Lade wird's bewahrt.
Das Schweigen ist zum Hüter ihm gesetzt.
Und rasch verfliegt es, wenn Geschwätzigkeit
Voreilig wagt, die Decke zu erheben".

So sehen wir das neue Sonnenbild des Schiller'schen Dramas zum voraus im ätherischen Dunstkreis seiner Lyrik emporsteigen.

Man wird das Poetische dieser Gedichte recht inne werden, wenn man sie mit Macht des Weibes, Tugend des Weibes, ja auch mit Würde der Frauen vergleicht, welche Stücke ganz in reflektirtem, ideellem Boden wurzeln. Hier ist gar kein bestimmter, besonderer Anlaß; es sind allgemeine Gedanken, die so gut es gehen mochte, versinnlicht sind. Die Macht des Weibes ist, von der metrischen Form abgesehen, beinahe Prosa. Dagegen bedarf es bei den eben erörterten Erzeugnissen der künstlichen Veranschauungsmittel gar nicht. Die Anschauung ist schon von vorn herein vorhanden. Ist der Fall auch erdichtet, immerhin! Sie gehen doch von einem bestimmten Fall aus und gewähren daher ein begränzteres Bild.

Diesen Liedern der Liebe füge ich endlich noch ein Gelegenheitsgedicht von demselben Jahr bei, das Hochzeitlied für Demoiselle Slevoigt. Es kann als Gegenstück jenes Epithalamiums angesehen werden, welches er als Jüngling in Bauerbach dichtete [2]. Er hat sich zwar kürzer zusammengefaßt und seinen Gegenstand schicklicher und zarter behandelt. Aber wenn er in unserm Gedichte von „des Kranzes ernster

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 507. 2. o. (Oktavausg. B. 5, S. 432).
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen Theil 1, S. 133. Siehe Theil 1, S. 197.

Zier" und von „Hymens ernster Fessel" redet, so richtete er schon an die Braut in Bauerbach die Worte:

> „Darf sich in deinen Jubeltagen
> Auch ernste Weisheit zu dir wagen?"

Diesen Ernst, der im Jüngling so gut, wie im Manne lebte, bestätigt er sogleich in der letzten Strophe. Was hält den hochzeitlichen Kranz immer grün und unzerrissen?

> „Es ist des Herzens reine Güte,
> Der Anmuth unverwelkte Blüthe,
> Die mit der holden Scham sich paart,
> Die gleich dem heitern Sonnenbilde
> In alle Herzen Wonne lacht;
> Es ist der sanfte Blick der Milde,
> Und Würde, die sich selbst bewacht.

Er hält der Jungfrau am Tag ihrer Vermählung sein Ideal weiblicher Tugend vor — wodurch in das Gedicht, welches nicht nur aus der Seele der mütterlichen, sondern auch im Namen von fünf schwesterlichen Freundinnen, der Angabe nach, verfertigt ist, freilich etwas Unpassendes kam. Die Anmuth, „die mit der holden Scham sich paart", ist ein häufig wiederkehrender Gedanke. In den Geschlechtern stellt er die weibliche Natur überhaupt, im Gegensatz der männlichen, unter den Begriff der Scham:

> "Und von der holden Scham trennet sich feurig die Kraft".

In dem Epigramm: der Gürtel, wird die Scham als „der Reize Geheimniß" bezeichnet. Schön sind auch die Verse in einem eben erklärten Liede:

> „Da sah ich in den engelgleichen Zügen
> Die Liebe ringen mit der holden Scham" [1].

Und so möge am Ende dieses Kapitels und des Jahrs 1796 des Abschiedes an den Leser, „Die Muse schweigt", noch Erwähnung geschehen, womit ursprünglich die verschiedenen Gedichte des Musenalmanachs für dasselbe Jahr schlossen.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 47. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 342).

Humboldt schrieb hierüber: „In Ihren Stanzen herrscht eine unnachahmliche Anmuth und Zartheit, und das Gleichniß in der dritten gibt einen überaus poetischen Schluß“ [1]. Götzinger hält dieses Gedicht für eines der schönsten in unserer ganzen Literatur. Die Erscheinungsweise der Muse vor dem Leser, um ihr Urtheil zu empfangen, drückt die Gesinnung Schiller's und den ganzen Geist seiner Poesie aus. Das Dichtergenie ist, um mit seinen eigenen Worten zu reden, schamhaft, weil dieses die Natur immer ist, es ist bescheiden, ja blöde, weil das Genie immer sich selbst ein Geheimniß bleibt, und es erzieht in der schamhaften Stille des Gemüthes die siegende Wahrheit. Aber der Genius ist nicht furchtsam, denn er selbst ist hocherhaben über dem beurtheilenden Geschmack einer verdorbenen Zeit. „Lebe mit deinem Jahrhundert, aber sei nicht sein Geschöpf; leiste deinen Zeitgenossen, aber was sie bedürfen, nicht was sie loben“. Von wem also will er seine Gedichte gewürdigt wissen? Von dem allein, welcher ihren innern Gehalt zu erkennen im Stande ist, und ein human gebildetes Herz mit zur Beurtheilung hinzubringt. Dieß ist der Inhalt der ersten Strophe. Die Haupttendenz der ganzen Schiller'schen Poesie aber ist Menschenveredlung. „Wo du deine Zeitgenossen findest, umgib sie mit edeln, mit großen, mit geistreichen Formen, schließe sie ringsum mit den Symbolen des Vortrefflichen ein, bis der Schein die Wirklichkeit und die Kunst die Natur überwindet [2]“. Haben die Poesien diese veredelnde Wirkung hervorgebracht, dann haben sie ihren Zweck erreicht, dann mögen sie selbst untergehen. Denn an und für sich wollen sie nichts bedeuten; ihr Endzweck liegt außer ihnen, in ihrer Wirksamkeit auf den Menschen. Dieß hat Schiller selbst noch stärker durch die Worte ausgedrückt:

„Zur fernen Nachwelt wollen sie nicht schweben,
Sie tönten, sie verhallen in der Zeit“.

Aber das Abschiedslied bezog sich ja ursprünglich nur auf eine kleine Anzahl Schiller'scher Gedichte, welche mit denen

[1] Vergleiche Theil 3, S. 162.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1233. 2. f. und S. 1195. 2. f. (Oktavausgabe B. 12, S. 214 und S. 41. f.).

anderer Verfasser untermischt waren. Und sie leben auch wahrhaft, und nicht allein dem Namen nach, sogar in der fernen Nachwelt fort, wenn sie fortwirken. Nicht nur für den Menschen, sondern auch für die Werke des Menschen ist da die wahre Unsterblichkeit, wo die That lebt und weiter eilt, wenn sie selbst auch hinter ihr zurückbleiben[1]. „Gib der Welt, auf die du wirkst“, ruft Schiller dem Freund der Wahrheit und der Schönheit zu, „gib ihr die Richtung zum Guten! Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du bildend das Nothwendige und Ewige in einen Gegenstand ihrer Triebe verwandelst“. Dieses ist Schiller's unsterbliches Werk, zu welchem ihm seine übrigen Werke nur als zeitliche Mittel erschienen. Diese ebenbürtige Betrachtungsweise ist der Schlüssel zu den zwei letzten Strophen unseres Gedichtes.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1035. 1. m. (Oktavausg. B. 10, S. 442).

Vierzehntes Kapitel.

Lebensvorfälle im Jahr 1797. Die Malthefer und Wallenstein. Entscheidung für den letztern. Quelle der Balladen.

Im Jahr 1797 finden wir unsern Freund in seiner alten Einsamkeit. Goethe war Anfangs Januar auf vierzehn Tage nach Leipzig gereis't, und führte ihn nach seiner Zurückkunft durch Beschreibungen wieder in die Welt ein, welcher er sich so entfremdet fühlte, daß er ihr nicht mehr anzugehören glaubte, da er seiner Kränklichkeit wegen, außer der Humboldt'schen Familie, mit Niemanden Umgang hatte. Das war ein Labsal, von welchem nur der sich einen Begriff machen kann, welcher, geselligen und hingebenden Herzens, wie Schiller, eine lange Zeit auf sich und sein einförmiges Geschäft beschränkt war!

Eine unwiderstehliche Lust nach dem Land- und Gartenleben, erzählt Goethe, hatte damals die Menschen ergriffen. Wieland hatte sich in Oßmanstädt angesiedelt; Goethe beabsichtigte ein Freigut in der Nachbarschaft, bei Roßla an der

Ilm, anzukaufen. Schiller ging schon lange damit um, seinen bisherigen Wohnort ganz zu verlassen. Wenn die Humboldt'sche Familie, wie nächstens zu erwarten stand, abgereis't war, hatte Jena für ihn und seine Frau allen Reiz verloren. Wir kennen seine unauslöschliche Liebe für die Natur; die Sehnsucht nach ihrem stillen Genuß und reinen Glück erwachte von neuem in ihm. Die Natur wollte er mit sich verbinden als eine Gesellschafterin, welche nie von ihm wiche und ihn doch stets allein ließe. Jena aber mit Weimar zu vertauschen, war schon längst seine Absicht. Da dachte er nun sich in der Nähe dieser Stadt ein Gartenhaus aufzusuchen, welches Sommers und Winters bewohnt werden könnte, und hierdurch beide Wünsche auf einmal zu befriedigen.

Goethe's Gartenhaus stand leer. Schiller fragte ihn, ob er ihm dasselbe nicht förmlich vermiethen könne, zumal da seine Erkundigungen nach einem andern erfolglos gewesen seien. Aber Goethe antwortete, das Gartenhaus wäre nicht geräumig genug, dazu habe er die Waschküche und den Holzstall wegbrechen lassen. Auch später that Schiller noch einmal eine ähnliche Fehlbitte. Er ersuchte ihn, seinem nach Weimar ziehenden Schwager und dessen Familie, bis das von diesem gemiethete Haus frei werde, jenes Gartenhaus auf einige Wochen bis nach Ostern zu überlassen. Damals waren Waschküche und Holzstall vermuthlich wieder hergestellt, aber es handelte sich jetzt um die Frist der Benutzung. Goethe erklärte, er wolle das Gartenhaus bis Ostern, aber freilich nur bis dahin und im äußersten Nothfall gerne (?) hergeben — empfahl aber zugleich ein anderes Logis.

Für die abschlägige Antwort erhielt Schiller den guten Rath, das Schmidt'sche Gartenhaus in Jena anzukaufen, und zugleich bot Goethe sein Gutachten zu Diensten an, wenn in demselben etwas zu bauen wäre. Wirklich kaufte er den Garten mit dem Hause für etwa tausend zweihundert Thaler. Nun konnte er kaum mehr das Frühjahr erwarten, so groß wurde seine Sehnsucht, Luft und Lebensart zu verändern. Er meinte, es in seinen „verwünschten vier Wänden" nicht länger aushalten zu können. Die Arbeit, die er unter Händen hatte, wollte ihm nicht mehr von statten gehen.

Ueber das Landgut des Horaz sind Schriften geschrieben worden. So sei es erlaubt, auch einige Worte über den Schiller'schen Garten zu sagen. Er lag unfern vom Wesselhöft'schen Hause, vom Jenaer Marktplatze aus südwestlich bei der Stadt, zwischen dem Engelgatter- und Neuthore, an einer Schlucht, durch welche sich ein Theil des Leutrabaches um die Stadt zieht. Jetzt heißt er wegen des daselbst eingerichteten Observatoriums der Garten der Sternwarte. Die Stelle ist sehr anmuthig, gesund und ruhig. Auf dem gegenüber gelegenen Berge zogen sich Felder bis zur äußersten Spitze empor. Das Wohnhaus lag vorn in der Mitte des Gartens, und hatte im obern Stock eine weite, schöne Aussicht. An der obern Ecke nach der Leutra zu, ließ er sich später noch ein kleines Häuschen bauen mit einem einzigen hochgelegenen Zimmer, wo er während der Sommermonate oft bis tief in die Nacht hinein arbeitete. „Ich liebe es sehr", pflegte er zu sagen, „wenn die Hauswirthschaft ordentlich geht; aber ich mag das Knarren der Räder nicht hören". Dieß Häuschen steht jetzt nicht mehr, doch befindet sich nicht weit von dem Orte, wo es stand, in einer in der Mauer angebrachten Nische, eine Urne zum Andenken des Dichters [1].

Goethe kam im Februar wieder auf einige Zeit nach Jena, und benützte den Hausarrest, den ihm ein starker Katarrh auflegte, um Hermann und Dorothea dem Ende nahe zu führen. Er meinte, wenn der Schatz nur einmal gehoben sei, so finde sich alsdann das Poliren von selbst. Schiller und Humboldt nahmen an der Kunstvollendung des Werkes ein großes thätiges Interesse. Humboldt verließ endlich gegen Ende April Jena, um eine große zweijährige Reise anzutreten: es war sein Plan, nie einen festen Wohnort zu haben, sondern zwischen einem solchen und dem eigentlichen Reisen die Mitte zu halten. „Das ist wieder ein Verhältniß", klagte der Zurückblickende, „das als beschlossen zu betrachten ist und nicht mehr wiederkehren kann. Denn zwei Jahre, so ungleich verlebt, werden gar viel an uns und also auch zwischen uns verändern". Wie wahr hatte er geurtheilt! Während

[1] Döring's Leben Schiller's, S. 184.

für Schiller eine tiefe und klare Kunstbildung eigentlich erst jetzt begann, beharrte Humboldt zeitlebens bei den unvollkommenen Grundansichten, in denen er bisher mit ihm durch Gespräche und Briefwechsel einmal übereingekommen war. Er hat den Standpunkt von 1795, welcher für Schiller nur eine Stufe war, im Wesentlichen nie verlassen. Von dieser Zeit an, wo Humboldt sich meistens im Auslande aufhielt, wurde auch der Briefwechsel seltener, und ein gleichmäßiges Fortschreiten beider Männer im Aesthetischen durch Gedankenaustausch hörte auf.

Am zweiten Mai 1797 hielt er den Einzug in sein Gartenhaus. Ein gefährliches Blatternfieber seines kleinen Ernst hatte die Wohnungsveränderung so lange verschoben. „Ich begrüße Sie“, schreibt er an Goethe, „aus meinem Garten, in den ich heute eingezogen bin. Eine schöne Landschaft umgibt mich, die Sonne geht freundlich unter und die Nachtigallen schlagen. Alles um mich herum erheitert mich, und mein erster Abend auf dem eigenen Grund und Boden ist von der fröhlichsten Vorbedeutung.“

Er erhielt damals einen Besuch von dem Fürsten von Rudolstadt. Die Art, wie er in einem Briefe hiervon spricht, zeigt am besten, wie erhaben er über die Eitelkeit war, welche bisweilen auch große Männer gar klein macht. „Ich bin durch den Besuch des Rudolstädter Fürsten am Beantworten Ihrer beiden lieben Briefe gestört worden, und wie ich von diesem befreit bin, erhalte ich eine andere Visite.“ Mancher hätte eine solche Ehrenbezeugung eines Fürsten in ganz andern Ausdrücken angekündigt! Wie seine Dichtung das Individuum zum reinen Menschen zu steigern suchte, so galt ihm in irgend einer Person auch nur der Mensch.

Bis in den August dieses Jahres verschlimmerte sich seine Gesundheit wenigstens nicht. Das nahm er schon für ein gutes Zeichen. Er meinte im Uebelbefinden eine ordentliche Fertigkeit erlangt zu haben. Schlaflose Nächte kamen noch häufig vor, und er erwähnt es als etwas Großes, daß er einmal auf einem langen Umweg von Jena zu Fuß nach seinem Garten gegangen sei, und daß er in demselben bei Wind und Wetter manche Stunde mit Spazierengehen zubringe

und sich dabei doch wohl befinde. Er durfte es sich im Juli zutrauen, Goethen auf acht Tage in Weimar zu besuchen, welcher in dem vorhergehenden Monat wieder einige Zeit in Jena gewesen war, um in der beliebten Einsamkeit auf dem Schloß Hermann und Dorothea zu vollenden und sich durch kleinere Gedichte und Arbeiten zu erheitern. Das Verhältniß zwischen den gleichstrebenden Zunftgenossen wurde immer bedeutsamer und fruchtbarer. Schiller erfreute sich nicht nur des frischen Genusses der vollendetsten Erzeugnisse des Goethe'schen Genius, sondern auch der erweckenden Stimmung, in welcher sich der Meister befand, so oft er dichtete oder ein Stück vollendet hatte. Jenes Epos hielt Schiller für den Gipfel der Goethe'schen und unserer ganzen neuern Kunst. „Ich habe es entstehen sehen," schreibt er an Heinrich Meyer, „und mich fast eben so sehr über die Art der Entstehung, als über das Werk verwundert. Während wir andern mühselig sammeln und prüfen müssen, um etwas Leidliches langsam hervorzubringen, darf Goethe nur leise an dem Baume schütteln, um sich die schönsten Früchte, reif und schwer, zufallen zu lassen. Es ist unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an sich selber einärndtet, wie bedeutend und sicher jetzt alle seine Schritte sind, wie ihn die Klarheit über sich selbst und über die Gegenstände vor jedem eitlen Herumtappen bewahrt." Er hielt dieses Gedicht für noch vorzüglicher, als den Wilhelm Meister. Er konnte nicht müde werden, dasselbe immer wieder zu lesen; und er las es stets mit dem ersten ungeschwächten Eindruck und mit neuer Bewegung. „Ihr Hermann," schreibt er an den Verfasser, „führt mich, und zwar bloß durch seine reine poetische Form, in eine göttliche Dichterwelt, da mich der Meister aus einer wirklichen nicht ganz heraus läßt."

Goethe war gegen seine Gewohnheit, während er an Hermann und Dorothea arbeitete, mittheilend, und Schiller gestand, daß er in der Welt nichts wisse, wobei er mehr gelernt hätte, als durch jene Kommunikationen, durch die er recht in's Innere der Kunst hineingeführt worden sei. Einen wahren poetischen Heiland hatte unserm Freunde

der gütige Himmel zur Seite gestellt und lebenslänglich verbunden!

Bald darauf reis'te Goethe nach der Schweiz ab, dem von Italien zurückkehrenden Freunde Heinrich Meyer entgegen. Wie lieb war es dem Jenenser Einsiedler, daß der andere wegen der Kriegsunruhen die Reise nicht weiter, nach Italien, fortsetzen konnte, daß er vor dem Winter schon wieder nach Weimar zurückkehren wollte. „Je mehr Verhältnissen ich jetzt abgestorben bin, einen desto größern Einfluß haben die wenigen auf meinen Zustand, und den entscheidendsten hat Ihre Gegenwart. Die letzten vier Wochen haben wieder vieles in mir bauen und gründen helfen. Sie gewöhnen mir immer mehr die Tendenz ab (die in allem Praktischen und besonders Poetischen eine Unart ist) vom Allgemeinen zum Individuellen zu gehen und führen mich umgekehrt von einzelnen Fällen zu großen Gesetzen fort. Der Punkt ist immer klein und eng, von dem Sie auszugehen pflegen, aber er führt mich in's Weite und macht mir dadurch in meiner Natur wohl, anstatt daß ich auf dem andern Weg, dem ich, mir selbst überlassen, so gern folge, immer vom Weiten in's Enge komme, und das unangenehme Gefühl habe, mich am Ende ärmer zu sehen, als am Anfang." Man kann die Verschiedenheit beider Naturen nicht schärfer bezeichnen. Jetzt endlich befreite ihn seine Theorie von der sich im Allgemeinen haltenden ideellen Dichtung, und er wandte sich wenigstens einige Zeit lang möglichst zur individuellen Bestimmtheit.

Goethe hatte seine Reise noch nicht lange angetreten und nahm seinen Weg wohlgemuthet über Frankfurt und Stuttgart, da fühlte Schiller durch die drückende Hitze des Tages und die fast ununterbrochenen Gewitter des Nachts seine Nerven wieder so heftig angegriffen, daß er starkes Fieber bekam und in eine ernstliche Krankheit zu fallen fürchtete. Ein Katarrhalfieber und ein heftiger Husten hinderten ihn am Arbeiten, sogar am Briefschreiben. Er hatte sich lange nicht so schlecht befunden. Die wenigen leidlichen Augenblicke, die ihm blieben, nahm der Almanach in Anspruch.

„Solch eine Beschäftigung,“ bemerkt er hiebei, „hat durch ihren ununterbrochenen und unerbittlichen gleichen Rhythmus etwas Wohlthätiges, da sie die Willkür aufhebt und sich strenge, wie die Tageszeit, meldet. Man nimmt sich zusammen, weil es sein muß, und bei bestimmten Forderungen, die man sich macht, geschieht die Sache auch nicht schlechter.“ Doch bald fühlte er sich wieder erleichtert. In der übrigen leidensfreien Zeit dieses Jahrs war unser Freund sehr thätig. Die Redaktion der Horen, deren geringerer Absatz jetzt eine Verminderung des Honorars nöthig machte, beschäftigte ihn fortwährend, die des Almanach's viele Monate. Auch in diesem Jahre gingen Abhandlungen und Gedichte von allen Weltgegenden bei ihm ein, liefen Briefe nach allen Seiten hin von ihm aus. Nachdem der Cellini abgedruckt war, bearbeitete er einen Auszug der Denkwürdigkeiten des Vieilleville für die Monatschrift, von welcher Biographie wir schon früher Rechenschaft abstatteten[1]. Doch diese verschiedenartigen und mehr äußerlichen Geschäfte waren nur Nebensache. Seine Seele weilte bei Wallenstein, neben welchem die Balladen für den Almanach her liefen.

Es ist schon früher erzählt worden, wie sich im Jahr 1790 an die Geschichte des dreißigjährigen Krieges der Plan des Dramas Wallenstein anschloß, wie aber dessen Ausführung durch Krankheit und philosophische Studien von Jahr zu Jahr verschoben wurde, ungeachtet Schiller schon 1792 Hand ans Werk legte, und wie er endlich während seines Aufenthalts in Schwaben, in heitern Stunden, einige Scenen in Prosa zu entwerfen suchte[2].

Nach seiner Rückkehr in Jena drängten die Arbeiten für die Horen und den Almanach den Wallenstein in den Hintergrund. Hätte die Monatschrift den beabsichtigten Erfolg gehabt und behalten, so wäre vielleicht der Dramatiker in Schiller erstickt worden. Er mußte an jenem ganzen Unternehmen verzweifeln, um sich zu einem andern größern zu rüsten. Nun trat aber, vorübergehend, ein neuer dramatischer Plan an die Stelle des alten.

[1] Siehe Theil 2, S. 193.
[2] Siehe Theil 3, S. 248, S. 269 und S. 289.

Durch Vertot's Geschichte der Maltheser[1] war er mit diesem Orden näher bekannt geworden, und derselbe schien sich ihm vortrefflich zu einer dramatischen Bearbeitung zu eignen. „Es liegt etwas sehr Anziehendes für mich in solchen Stoffen," schreibt er, „welche sich von selbst isoliren und eine Welt für sich ausmachen. Nicht nur, daß dieser Orden eigentlich ein Individuum ganz sui generis ist, so ist er es im Moment der dramatischen Handlung noch mehr. Alle Kommunikation mit der übrigen Welt ist durch die Blokade abgeschnitten, er ist bloß auf sich selbst, auf die Sorge für seine Existenz koncentrirt, und nur die Eigenschaften, die ihn zu dem Orden machen, der er ist, können in diesem Moment seine Erhaltung bewirken. Dieses Stück wird eben so einfach behandelt werden müssen, als der Wallenstein komplicirt ist, und ich freue mich zum voraus in dem einfachen Stoff alles zu finden, was ich brauche, und alles zu brauchen, was ich Bedeutendes finde. Ich kann ihn ganz in der griechischen Form und nach des Aristoteles Schema, mit Chören und ohne Akteneintheilung, ausführen und werde es auch thun[2]." — Ein solches einfaches Sujet, wie er es suchte, meinte er an den Malthesern gefunden zu haben, und den 28. Oktober 1794 schrieb er an Goethe, er denke wohl Ende des Winters mit dem Stücke fertig zu sein, wenn sich seine Gesundheit halte.

Aber diese schwankte beständig und noch mehr schoben dringende Arbeiten, unerbittliche Redaktionsgeschäfte diesen schönen Plan zur Seite. Ein innerer Grund kam hinzu. Damals, in dem Moment, wo er von der Philosophie zur Poesie zurücktreten wollte, stand sein Geist noch ganz und gar nicht in dem gehörigen Verhältniß zum Drama überhaupt. Das Schauspiel, er mochte es so lyrisch halten, als er wollte, war immer ein ungeeignetes Organ für die Ideenmasse, die sich in ihm abgelagert hatte. Er mußte erst durch die ideelle, didaktische, epigrammatische Lyrik und die Xeniendichtung hindurchgegangen sein, sehe er, von seiner philosophischen Bürde

[1] Siehe Theil 2, S. 176 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 353. — Vergleiche Theil 2, S. 246.

entladen, mit freierm, reinerm Auge und festerm Schritte, beim Drama anlangte. Vor dem Jahre 1796 also konnte er dasselbe beinahe nur in Aussicht stellen. Mittlerweile bemächtigte sich seiner wieder die Gestalt des Wallenstein, und in dieser Unentschiedenheit, dem trostlosesten Zustande für eine kräftige Seele, verlor er das Zutrauen zu beiden Stücken, zu sich selbst. Im Jahr 1794 schrieb er in einer solchen muthlosen Stimmung an Körner. „Vor dem Wallenstein ist mir ordentlich angst und bange, denn ich glaube mit jedem Tage zu finden, daß ich eigentlich nichts weniger vorstellen kann, als einen Dichter, und daß höchstens da, wo ich philosophiren will, der poetische Geist mich überrascht. Was soll ich thun? Ich wage an diese Unternehmung sieben bis acht Monate von meinem Leben, das ich Ursache habe, sehr zu Rathe zu halten, und setze mich der Gefahr aus, ein verunglücktes Produkt zu erzeugen. Was ich im Dramatischen zur Welt gebracht, ist nicht sehr geschickt, mir Muth zu machen. Im eigentlichen Sinne des Worts betrete ich eine mir ganz unbekannte, wenigstens unversuchte Bahn; denn im Poetischen habe ich seit drei bis vier Jahren einen völlig neuen Menschen angezogen."

In diesen Anwandlungen von Verzagtheit zog er dann, wie wir wissen [1], seine Freunde über sich zu Rath, Körnern, Dalberg, Humboldt. Nur, wie es scheint, Goethen nicht, denn dieser würde ihm vielleicht ablehnend gesagt haben, daß man seine geistige Kraft, wie jedwede Naturkraft, walten und schalten lassen müsse, und sie nur kennen lerne, wenn man sie versuche und ausübe. Oder meinte Schiller, der Realist könne dem Idealisten, „weil er ihn niemals zu begreifen vermöge [2]", auch keinen Rath geben? — Bei diesem Zweifeln faßte er denn wieder bisweilen seine frühern epischen Plane auf, so daß der Ungewißheit kein Ende war. Mit blutendem Herzen mochte er sich nach der Zeit zurücksehnen, wo er noch mehr bewußtlos und nach augenblicklichem Antrieb seinem Genius folgte. Er fühlte jetzt nur den Jammer der

[1] Siehe Theil 2, S. 247 f. und Theil 3, S. 61.

[2] Siehe Theil 3, S. 84.

Kultur, ohne ihre Früchte zu ärndten, und in rührender Tönen strömte, wie oben nachgewiesen wurde, diese ganz eigenthümliche Grundstimmung, welche damals in ihm lebte, in seine Lieder aus.

Durch das Gelingen seiner ersten poetischen Versuche und den Beifall, den sie bei bewährten Richtern fanden, aufgemuntert, faßte er endlich den Entschluß, sich dauernd der Dichtkunst zu widmen. Er verhandelte über diese Lebensfrage weitläuftig mit Humboldt im Oktober 1795. Poesie werde auf jeden Fall sein Geschäft sein, die Frage sei bloß, ob dramatisch oder episch im weitern Sinne des Worts? Einerseits treibe ihn nämlich ein recht ungeduldiges Verlangen, sogleich an seine Maltheser zu gehen; in diesem Sujet traue er sich bisweilen noch am meisten zu; denn es sei mit Chören verbunden, so daß es sich auch schon eher an seine jetzige lyrische Stimmung anschließe, es enthalte eine einfache heroische Handlung und eben solche Charaktere, die zugleich lauter männliche seien, und sei dabei Darstellung einer erhabenen Idee, wie er sie liebe. Andererseits möchte er gerne einem lang gehegten Wunsche nachgeben und sich zugleich in einer neuen Gattung versuchen, in einer romantischen Erzählung in Versen, wozu er schon den rohen Stoff habe. In so vielen Fächern und Formen habe er gedichtet, daß die Frage entstehe, ob er den Kreis nicht vollenden solle. Auch sei das Publikum, wie es ihm vorkomme, auf diese Mannigfaltigkeit bei ihm aufmerksam geworden, und sie sei eine Ingredienz der Vorstellung, unter welcher er den meisten Lesern erscheine. Auf diesem Wege scheine also der Kranz zu liegen, welcher für ihn zu erringen sei. Doch fürchte er, diesem Plane, der am Ende doch nur eine Grille sei, einen großen Zeitaufwand widmen zu müssen. Was solle er thun? Er bat seinen Freund Humboldt, strenge über ihn nachzudenken.

Humboldt setzte in einem etwas schwerfälligen Stil auseinander, Schiller's Bestimmung sei offenbar die Tragödie. Denn die Tragödie sei die lebendige Darstellung des Menschen in einem einzelnen Kampf mit dem Schicksal, und ihre Lösung nur durch das Erhabene möglich. Doch werde er sich auf die einfache und heroische Gattung zu beschränken

haben, da Charakter-Tragödien[1], wie die Stücke Goethe's, für ihn große Schwierigkeiten haben würden, weil er seine Charaktere mehr aus dem Ideal und aus sich selbst als unmittelbar aus der Natur schöpfe. Humboldt gab daher für den Moment den Malthesern den Vorzug, obgleich Wallenstein an sich bei weitem größer und tragischer sei. Mit dem Drama müsse jetzt wieder begonnen werden, mit der schwerern Aufgabe nach der langen Frist. Epischer Dichtungen könne Schiller für die Folgezeit schon gewiß sein. Uebrigens sei Schillern auch das Epische, besonders in den weiten Grenzen, die er ihm gebe, und in der Gattung, die er sich selbst seit den Göttern Griechenlands und den neuern Gedichten geschaffen habe, vollkommen eigen, und vereinige mit allem Reichthum objektiver Schilderungen den höchsten lyrischen Schwung, so daß dasselbe durch diesen doppelten Eindruck auf die Phantasie und Empfindung den Geist zu tiefen und überraschenden Wahrheiten führe.

Indessen ließen ihn, wie er ausdrücklich sagt[2], seine Arbeiten für die Horen damals nicht an das Trauerspiel kommen, weil ihn seine meisten Mitarbeiter schlecht unterstützten. Da war die Noth groß sogleich vom Anfang an, so daß Goethe Recht hat zu sagen: „Was kann heiterer sein, daß es beinahe komisch wird, als die Briefe[3] mit der pompösen Ankündigung der Horen anfangen zu sehen, und bald darauf Redaktion und Theilnehmer ängstlich um Manuskript verlegen. Das ist lustig anzuschauen, und doch wäre damals der Trieb und Drang nicht gewesen, alles den Augenblick aufs Papier zu bringen, so sähe in der deutschen Literatur alles anders aus. Schiller mußte sich manifestiren"[4]. Nachdem aber für den Augenblick die Horen befriedigt waren, machte, wie wir wissen, der Almanach für 1797 seine unabweisbaren Anforderungen.

[1] Siehe Theil 2. S. 293.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt S. 291.

[3] Zwischen Goethe und Schiller.

[4] Briefwechsel zwischen Goethe nnd Schultz im Rheinischen Museum für Philologie. Jahrgang 4. Heft 3.

Endlich war für den Xenien-Almanach gesorgt, und jetzt erst trieb der Sprößling der freien, ächten Dichtung. Goethe ermunterte und begeisterte zu neuem positivem Schaffen. „Alle unsere Oppositionsmänner, die sich auf's Negiren legen, und gern dem, was ist, etwas abrupfen möchten," so schrieb er, „sind wie jene Bewegungsläugner zu behandeln; man muß nur unablässig vor ihren Augen gelassen auf- und abgehen." Und an einem andern Orte erklärt er den Sinn dieses bedeutsamen Wortes: „Nach dem tollen Wagestück mit den Xenien müssen wir uns bloß großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere proteische Natur, zur Beschämung aller Gegner, in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln."

Das war Schillern aus der Seele gesprochen! Er bedurfte eines neuen lebendigen Interesses und fühlte eine unendliche Lust zu frischer Thätigkeit, trotz der ungünstigsten Umstände. Denn die Erfahrungen, welche er seit der Herausgabe der Horen über das Publikum gemacht hatte, waren nichts weniger als ermuthigend. Der Glaube an seine Zeitgenossen war ihm eingesunken. „Mir wird der starke Gegensatz meiner Natur gegen die Zeit und gegen die Masse das Publikum nie zum Freunde machen können. Es ist nur gut, daß dieß so gar nothwendig auch nicht ist, um mich in Thätigkeit zu setzen und zu erhalten." Lob und Tadel seiner Zeitgenossen konnten kein Maßstab seines Thuns sein. Die Aufgabe, die er dem Künstler überhaupt stellte, galt vornehmlich ihm selbst: „Das Ideal präge der Künstler aus in Täuschung und Wahrheit, präge es in die Spiele seiner Einbildungskraft und in den Ernst seiner Thaten, präge es aus in allen sinnlichen und geistigen Formen und werfe es schweigend in die unendliche Zeit [1]".

Im März 1796 entschied er sich — nicht für die Malthesér, sondern für den Wallenstein [2]. „Ich bin jetzt wirklich und in allem Ernst bei meinem Wallenstein," benachrichtigt er seinen Freund, „und habe die letzten fünf Tage dazu

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1195, 2. u.

[2] Briefwechsel mit Humboldt, S. 429, und Briefwechsel mit Goethe, Theil 3, S. 33.

angewendet, die Ideen zu revidiren, die ich in verschiedenen Perioden über den Wallenstein niederschrieb. Groß war freilich der Fund nicht, aber auch nicht ganz unwichtig, und ich finde doch, daß schon dieses, was ich bereits darüber gedacht habe, die Keime zu einem höhern und ächtern dramatischen Interesse enthält, als ich je einem Stücke habe geben können."

Warum räumte er aber dieser Tragödie doch endlich den Vorzug vor den Malthesern ein? warum mußte die junge, frische Idee, für welche wir ihn noch im Jahr 1795 glühen sahen, schon in Jahresfrist einem, wie es scheint, veralteten und abgeschwächten Plane weichen?

Dieses Phänomen bestätigt auf eine leuchtende Weise unsere Darstellung von dem Gange des Schiller'schen Geistes. Hätte er sich im Jahr der ideellen Poesie 1795 überhaupt schon für das Drama bestimmen können, so wäre seine Wahl sicher bei den Malthesern stehen geblieben. Aber im Jahr 1796 nach der Xenienzeit hatte er sich ja aus seiner bisherigen Dichtweise ganz herausgearbeitet. So lag damals nur der realistische Wallenstein in seiner Geistesrichtung, nicht die Malthеser, die eine lyrisch ideelle Behandlung erforderten. Er war an dem Gebiete angekommen, auf welchem Goethe stand, und befliß sich gerade jetzt, aus seinem bisherigen Stil in den entgegengesetzten überschlagend, eine Zeit lang einer objektiven Darstellung, so weit ihm dieselbe möglich war, bis ihm erst später ein unwiderstehlicher Naturdrang wieder die Bewegung zum Ideellen hin gab. In dem damaligen Entwickelungsmoment mußte der Preis dem Wallenstein zukommen. „Der Wallenstein und was ich künftig von Bedeutung hervorbringen mag," schrieb er gleichzeitig an Goethe, „soll das ganze System desjenigen, was bei unserm Kommercio in meine Natur hat übergehen können, in Konkreto zeigen und enthalten." Noch triftiger läßt es sich aus seinen Worten an Humboldt beweisen, daß die Weise wie Wallenstein eben aus dem Entwickelungsgang seines Verfassers abgeleitet wurde, die einzig richtige ist. „Daß Sie mich auf diesem neuen und mir nach allen vorhergehenden Erfahrungen fremden Wege mit einiger Besorgniß werden wandeln sehen, will ich wohl glauben. Aber fürchten Sie

nicht zu viel. Es ist erstaunlich, wie viel Realistisches schon die zunehmenden Jahre mit sich bringen, wie viel der anhaltende Umgang mit Goethe und das Studium der Alten, die ich erst nach dem Don Karlos habe kennen lernen, in mir entwickelt haben. Daß ich auf dem Wege, den ich nun einschlage, in Goethe's Gebiet gerathe, und mich mit ihm werde messen müssen, ist freilich wahr; auch ist es ausgemacht, daß ich hierin neben ihm verlieren werde. Weil mir aber doch auch etwas übrig bleibt, was mein ist, und er nicht erreichen kann, so wird sein Vorzug mir und meinem Produkt keinen Schaden thun, und ich hoffe, daß die Rechnung sich ziemlich heben soll. Man wird uns, wie ich in meinen muthvollsten Augenblicken mir verspreche, verschieden specificiren, aber unsere Arten einander nicht unterordnen, sondern einem höhern Gattungsbegriffe subordiniren."

„Vordem," äußert er sich weiter in Bezug auf sein neues Stück, „legte ich das Gewicht in die Mehrheit des Einzelnen; jetzt wird alles auf die Totalität berechnet, und ich werde mich bemühen, denselben Reichthum im Einzelnen mit eben so vielem Aufwand von Kunst zu verstecken, als ich sonst angewandt, ihn zu zeigen, und das Einzelne recht vordringen zu lassen. Wenn ich es auch anders wollte, so erlaubte es mir die Natur der Sache nicht; denn Wallenstein ist ein Charakter, der — als ächt realistisch — nur im Ganzen, aber nie im Einzelnen interessiren kann. Ich habe bei dieser Gelegenheit einige äußerst treffende Bestätigungen meiner Ideen über den Realism und Idealism bekommen, die mich zugleich in dieser dichterischen Komposition glücklich leiten werden. Was ich in meinem letzten Aufsatz[1] über den Realism gesagt, ist vom Wallenstein im höchsten Grade wahr. Er hat nichts Edles, er erscheint in keinem einzelnen Lebensakt groß, er hat wenig Würde und dergleichen; ich hoffe aber nichtsdestoweniger auf rein realistischem Wege einen dramatisch großen Charakter in ihm aufzustellen, der ein ächtes Lebensprinzip in sich hat. Vordem habe ich, wie im Posa und Karlos, die fehlende Wahrheit durch schöne Idealität

[1] Ueber naive und sentimentalische Dichtung, S. 1256 ff. (Oktavausg. B. 12, S. 314 ff.).

zu ersetzen gesucht, hier im Wallenstein will ich es probiren, und durch die bloße Wahrheit für die fehlende Idealität (die sentimentalische nämlich) entschädigen. Die Aufgabe wird dadurch schwerer und folglich auch interessanter, daß der eigentliche Realism den Erfolg nöthig hat, den der idealische Charakter entbehren kann. Unglücklicher Weise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich, und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß, und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet Alles auf die Wirkung und diese mißlingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen[1], und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen und erreicht es nicht[2]."

Es ist klar, daß ein solcher realistischer Charakter auch eine sich dem Goethe'schen Stil annähernde realistische Behandlung zur Folge hatte. Nur ein ideeller Stoff konnte unsern Schiller zu einer sentimentalen Darstellung verführen. So geschah es denn durch einen eigenthümlichen Entwickelungsgang, daß die am meisten subjektive Tragödie, der Don Karlos, eine beinahe ganz objektive, freilich nach einer langen Zwischenzeit, zur Nachfolgerin hatte. Die Malthesser aber waren hierdurch nur hinausgeschoben, nicht aufgegeben. Bei veränderter Geistesverfassung trat, wie wir später sehen werden, dieser dramatische Plan wieder an den Tag.

Einen gleichen Charakter mit dem Wallenstein nahmen aber auch seine kleineren Gedichte an, die er damals vom Mai 1797 an — denn früher beschäftigte er sich ausschließlich mit dem Drama — für den Musenalmanach des Jahres 1798 ausarbeitete. Höchst merkwürdig ist die strenge Konsequenz in dem Geistesleben Schiller's. Schon längst[3] hatte er die Idee gefaßt, ein Epos zu schreiben, und noch vor Kurzem stritt sich diese Idee mit dramatischen Planen. Was aber in

[1] Von Posa heißt es am Ende der Briefe über Don Karlos: „Er hüllte sich in die Größe seiner That."

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 429 ff.

[3] Siehe Theil 2, S. 244.

der Tiefe des Geistes entsprungen und in uns sich bestimmt ausgebildet hat und einheimisch geworden ist, das geht nicht spurlos vorüber. Jetzt vollführte er diesen Lieblingsplan neben seinen dramatischen Arbeiten, nur in beschränkterer Weise. Er dichtete nämlich, in einem poetischen Wettstreit mit Goethe, Balladen. So schlossen sich nun seine große dramatische Produktion sowohl, als seine kleinern poetischen Darstellungen gleichmäßig an die Ueberlieferung an. Er war des innern Stoffes, den er bisher so vielgestaltig ausgeprägt hatte, endlich müde; und indem sich der Philosoph von dem Dichter zurückzog, stellte sich sogleich der Historiker bei diesem ein und reichte ihm seine Schätze zur Bearbeitung dar. Wie aber schon seine historische Darstellung durch ihre bestimmtere Charakteristik ausgezeichnet ist[1], so konnte er auf geschichtlichem Felde am leichtesten aus sich selbst heraustreten und die reinsten poetischen Blüthen brechen.

Es ist höchst wahrscheinlich, daß zuerst Schiller, und nicht Goethe, auf den Plan verfiel, Balladen zu dichten. Er bittet sich am zweiten Mai von Goethe den Text zum Don Juan aus, um eine Ballade daraus zu machen[2]. Das ist im Briefwechsel das erste Wort zu dieser Idee, aus welcher die trefflichsten Gedichte in unserer Literatur hervorgingen. Goethe fand jenen Gedanken sehr glücklich, denn die allgemein bekannte Fabel, durch eine Behandlung, wie sie Schillern zu Gebote stehe, in ein neues Licht gestellt, werde einen guten Effekt machen. Unterdessen blieb der Gedanke in Bezug auf Don Juan unausgeführt. Goethe aber dichtete, während seines zweiten Besuches in Jena, neben Hermann und Dorothea, außer andern kleinern Stücken, die Braut von Korinth. Schiller nannte diese Ballade so musterhaft schön und rund und vollendet, daß er recht dabei gefühlt habe, wie auch ein kleines Ganzes, eine einfache Idee, durch die vollkommene Darstellung den Genuß des Höchsten gewähren könne; es sei ordentlich recht sentimentalisch schön. In heiterer Weise fügte er diesem Lob den Wunsch bei, daß die schöne Muse, die bei

[1] Siehe Theil 2, S. 215 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 93.

Tage und wachend Goethe begleite, sich gefallen lassen möge, ihm Nachts, in der nämlichen, aber körperlichen Schönheit sich zuzugesellen.

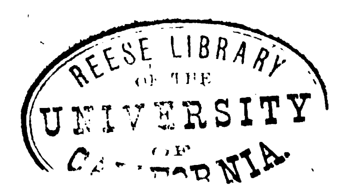
So aufgemuntert und innerlich getrieben, dichtete Schiller sieben, im nächsten Kapitel mit einigen andern Erzeugnissen derselben Art näher zu betrachtende Balladen.

Mit diesen und einigen lyrischen Stücken, z. B. dem Reiterliede aus dem Wallenstein, und köstlichen Früchten der Goethe'schen Muse, so wie mit manchem werthvollen Liede anderer Dichter ausgerüstet, ging der neue Almanach für 1798 in die Welt. Im Allgemeinen wurde vom Publikum zwar nichts so sehr gewünscht, als wieder eine Ladung Xenien, und man mochte, wie ihre Verfasser sich ausdrücken, betrübt sein, die Bekanntschaft mit diesen Bösewichtern, auf die man so sehr gescholten hatte, nicht erneuern zu können; denn wer auch selbst getroffen war, freute sich doch im Stillen, daß des Nachbars Haus brannte. Aber Zelter hatte zum voraus eine bessere Meinung von dem Dichterpaar: er wettete, daß dieser Almanach keine Xenien enthalten würde, und gewann sechs Flaschen Champagner, — für welche feste, gute Ueberzeugung sie ihm eben so viele Bouteillen schuldig zu sein versicherten. Der Almanach machte aber auch ohne die Xenien eine allgemeine Sensation. Die starke Auflage von zweitausend zweihundert Exemplaren war bald vergriffen, und es schien eine zweite nöthig zu werden. Einen glänzendern Triumph konnten die Herausgeber über ihre Neider, die das Glück des vorigjährigen Almanachs bloß den Spießruthen der Xenien zuschrieben, nicht davon tragen, und Schiller's Vertrauen zum deutschen Publikum erhöhte sich, weil sie dessen Interesse, auch ohne Vermittelung irgend eines gemeinen Affekts, durch die Gewalt der Poesie zu fesseln gewußt hatten.

Unterdessen verließ Schiller, als der Winter anbrach, sein einsames Gartenhaus und bezog das alte Logis im Griesbach'schen Hause wieder. Der Plan, diesen Winter schon in Weimar zuzubringen, kam nicht zur Ausführung. Bei seiner geschwächten Gesundheit hielt er den Umzug im Januar oder Februar, in welchen Monaten er schon zweimal

von einer Lungenentzündung heimgesucht worden war, für zu gefährlich, da ihm die leichteste Erkältung dieses Uebel wieder zuziehen konnte. An ein Ausgehen in Weimar war während des Winters ohnedies nicht zu denken.

Kaum hatte er aber Anfangs Oktober den Almanach hinter sich, so wandte er sich wieder zum Wallenstein, denn die Horen, in diesem ihrem „weiblichen Zeitalter", wurden schlecht bedacht. Am 26. Januar 1798 benachrichtigte er seinen Freund, daß er das Todesurtheil der drei Göttinnen Eunomia, Dike und Irene förmlich unterschrieben habe. Cotta habe für den Jahrgang 1797 nur eben seine Kosten wieder herausbekommen, und er selbst sehe keine entfernte Möglichkeit, die Monatschrift fortzusetzen, weil es ganz und gar an zuverlässigen Mitarbeitern fehle; auch habe er bei der Redaktion ohne eigentlichen Geldgewinn nur ewige Sorgen und kleinliche Geschäfte gehabt. Die Erscheinung des zwölften Stückes vom letzten Jahrgange (1797) verzögerte sich deßwegen auch bis zum März des folgenden Jahres. Damit das Blatt mit einem gewissen Eklat aufhöre, hatte Schiller den Einfall, in dieses zwölfte Stück „einen tollen politisch-religiösen Aufsatz" einzurücken, wenn er nur einen solchen bekommen könnte, welcher ein Verbot der Horen veranlassen sollte. Aber etwas der Art war nicht im Geschmacke des Ministers Goethe. Er antwortete ihm nicht einmal darauf.



Fünfzehntes Kapitel.

Die Früchte des Balladenjahres.

Die ideelle Poesie, das allgemeine und persönliche Epigramm, und eine eigenthümliche Dichtung, welche oben die mittlere genannt wurde, waren die Stufen, auf welchen Schiller von seinen metaphysischen Höhen sich zur reinen Darstellung herabließ. Die mittlere Gattung prägte er bisher nur in einigen Produkten aus, indem sich alles vereinigte, ihn schnell zur objektiven Form hinüberzuziehen. Aber auch in dieser Art konnte er erst jetzt das Höchste leisten, wo sein poetisches Bilden sich an die Ueberlieferung hielt. So nehmen die Hauptentwickelungsmomente der Schiller'schen Poesie eben so viele auf einander folgende Jahre ein: das Jahr der ideellen Dichtung 1795, das der Epigrammen 1796, und das Balladenjahr, wie er das Jahr 1797 selbst nennt.

Als einen vereinzelten Vorgänger dieser Poesie haben wir die deutsche Treue zu nennen, seit „Eberhard dem Greiner von Würtemberg"[1] wohl das erste Gedicht dieser Art. Aber

[1] Siehe Theil 1; S. 110.

wie unendlich steht an Lebendigkeit und Frische das polirte Stück von 1795 hinter dem derben Kriegslied von 1782 zurück! Es ist eine bloß referirende Erzählung, kein sinnliches Bild. Die bekannte Begebenheit, wie der von Ludwig von Baiern aus seiner Haft entlassene Friedrich von Oestreich seinem Worte gemäß sich wieder im Gefängnisse stellt und sich ihn durch diese Ehrenthat zum innigsten Freunde macht, ist, seltsam genug, im elegischen Versmaße vorgetragen. Schiller hatte für dieses Metrum eine solche Vorliebe gefaßt, daß nur wenige Gedichte der beiden ersten Jahre nach seiner Rückkehr zur Poesie in einem andern geschrieben sind, und daß er sich in ihm wohl auch, wie hier, an einem unpassenden Gegenstande versuchte. In dem Stoffe liegt aber unendlich mehr, als er aus ihm gemacht hat und in den wenigen Distichen machen konnte. Wie sehr wäre z. B. die That Friedrich's durch den Umstand hervorgehoben worden, daß der auf Ludwig ergrimmte Papst, Johann XXII., ihm die Rückkehr sogar unter Androhung des Kirchenbannes untersagt hatte! Wie jetzt die Begebenheit eingekleidet ist, hat sie ganz eine epigrammatische Ausprägung, und die Worte am Ende:

„„Wahrlich! So ist's! Es ist wirklich so. Man hat mir's geschrieben.““
Rief der Pontifex aus, als er die Kunde vernahm,“

sind gleichsam die Pointe dieses historischen Sinngedichts. Für eine lebendige epische Darstellung war Schiller in den Jahren der ideellen und epigrammatischen Poesie durchaus nicht in der gehörigen Gemüthsverfassung. Wie aber häufig in dem Mißlungenen das Vollkommnere zum voraus angedeutet ist, so scheint mir in dieser Erzählung derselbe Gesichtspunkt, wie in der Bürgschaft, genommen zu sein. Hier hält der Feind dem Feinde, in der spätern Ballade der Freund dem Freunde sein Wort, indem Friedrich von Oestreich sowohl, als Möros, sein Versprechen höher anschlägt, als die physische Wohlfahrt. Die Stellung des Papstes zur That Friedrich's ist der des Tyrannen zur Selbstaufopferung des Möros ganz ähnlich. Der Tyrann läßt die Freunde vor den Thron führen, „blicket sie lange verwundert an,“ und bekennt es ihnen endlich, daß ihr Beispiel ihn zwinge, an Liebe

und Treue zu glauben. So betheuert es auch der Pontifex sich oder andern, welche sich über die Begebenheit wundern und sie bezweifeln, daß das Ereigniß wirklich vorgefallen sei. Er sucht denen, an welche die Worte gerichtet sind, ihren Unglauben an menschliche Tugend auszureden, durch die Thatsache selbst an seinem System irre gemacht. Denn diesen Sinn hat doch die wiederholte Versicherung:

„Wahrlich! So ist's! Es ist wirklich so. Man hat mir's geschrieben."

Er kann es nicht bezweifeln und kann es sich doch eben so wenig reimen. Er ist im Zustand des Verwunderns, wie der Tyrann, doch hat dieser vor dem Pontifex die, wenn auch nur momentane menschliche Rührung voraus. Ohne Zweifel würde der Gehalt, welcher in der *deutschen Treue* liegt, zu einer, der Bürgschaft ähnlichen und sehr großartigen epischen Komposition ausgebildet werden können.

Von dieser epigrammatisch gehaltenen Erzählung ist eine sehr große Kluft zu den eigentlichen Balladen, welche aber durch dramatische Studien und Vorarbeiten ausgefüllt ist. Schiller's Hauptbeschäftigung mußte auf die kleinern gleichzeitigen Gedichte jedesmal entscheidend zurückwirken. So lernten wir eine Anzahl lyrischer Stücke kennen, die ganz im Kreise der Räuber liegen, in dem *Kampf* fanden wir die Ansichten über die Ehe wieder, welche im Don Karlos dargestellt sind, und in dem *Geheimniß* begegneten wir der Liebe des Max und der Thekla[1]. Nun sehen wir an das große Drama des Wallenstein sich eine Reihe kleinerer Dramen anschließen — die Balladen.

Den Stoff zu denselben hat Schiller immer aus der Geschichte oder Mythe genommen. Da nun häufig Ein Gegenstand oft sehr verschiedenartig überliefert und behandelt ist, so hat es für den Literarhistoriker ein großes Interesse, diese abweichenden Sagen, Geschichten und Bearbeitungen einer Begebenheit zu erforschen und mit einander zu vergleichen, damit die Entwickelung und Umgestaltung derselben bei verschiedenen Völkern, Zeiten und Dichtern lebendig erkannt werde. Wir

[1] Siehe Theil 1, S. 106, S. 282 und Theil 3, S. 268.

scheint aber dieses Verfahren, so höchst verdienstlich es in anderer Hinsicht sein mag, von einem bestimmten Gedichte die Aufmerksamkeit eher abzuleiten, als zur wahren Einsicht und zum Genusse desselben etwas beizutragen. Goethe macht über Herder, welcher in Bezug auf den Taucher gegen Schiller äußerte, daß er hier nur die Geschichte eines Nikolaus Pesce veredelnd umgearbeitet habe, diese Bemerkung: „Wenn unser alter Freund bei einer solchen Bearbeitung sich noch der Chronik erinnern kann, die das Geschichtchen erklärt, wie soll man's dem übrigen Publiko verdenken, wenn es sich bei Romanen erkundigt: ob denn das alles fein wahr sei?[1]" An wie viele Chroniken aber erinnert der gelehrte Erklärer nicht erst, welcher alle Quellen und frühere Bearbeitungen des poetischen Stoffes aufführt auch wenn der Dichter dieselben nicht kannte? Begräbt eine solche Methode das Aesthetische nicht durch das Literarische? Den Erklärer als solchen geht der Stoff in allen seinen übrigen Gestalten nichts an, sondern nur in der Einen Form, in welcher ihn der Dichter vorfand, und aus welcher er ihn nahm. Nur in dieser Beschränkung auf das Wesentliche werden wir die Schiller'schen Balladen im Folgenden erörtern.

Die erste Ballade ist der Taucher, welche in der ersten Hälfte des Juni zu derselben Zeit entstand, wo Goethe mit dem „Gott und der Bajadere" wetteiferte. „Es ist nicht übel," schrieb Goethe, „da ich meine Paare in das Feuer und aus dem Feuer bringe, daß Ihr Held sich das entgegengesetzte Element aussucht." Wir sehen aus ihrem Briefwechsel, daß Schiller sorgfältige Studien für diese Dichtung machte und über einen halben Monat an ihr arbeitete. Die erste Ballade mochte ihm verhältnißmäßig so schwer werden, als das erste Drama. Im Briefwechsel ist von zwei geliehenen „Fischbüchern" die Rede, welche Goethe zurückfordert. So können wir vermuthen, woher der Dichter seine genaue Kenntniß der Fische hat, des stachlichten Rochen, des Klippenfisches, des ungestalten Hammers, des entsetzlichen Hai's und der andern „Larven" des Meers. Aber nicht nur diese

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 196.

Ungethüme mußten in Kenntniß genommen, sondern es mußte auch das ungeheure Phänomen des Strudels der Charybde studirt werden. Und hier zeigte sich wieder Schiller's wunderbare Kunst, das Gelesene gleichsam in die Natur selbst wieder zurückzusetzen. Ist es nicht, als ob der Dichter jene Naturerscheinung von Jugend auf gesehen hätte, als ob er mit dem Taucher in den Abgrund gestiegen wäre? So steht das Element des Meeres vor unsern Augen:

„Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt.
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt,
Und Fluth auf Fluth sich ohne Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären."

Welch ein wahres Gemälde! „Bald hätte ich vergessen," schrieb Goethe aus der Schweiz an Schiller, „Ihnen zu sagen, daß der Vers: es wallet und siedet und brauset und zischt ꝛc. sich bei dem Rheinfall trefflich legitimirt hat; es war mir sehr merkwürdig, wie er die Hauptmomente der ungeheuern Erscheinung in sich begreift. Ich habe auf der Stelle das Phänomen in seinen Theilen und in seinem Ganzen, wie es sich darstellt, zu fassen gesucht, und die Betrachtungen, die man dabei macht, so wie die Ideen, die es erregt, abgesondert bemerkt. Sie werden dereinst sehen, wie sich jene wenigen dichterischen Zeilen gleichsam wie ein Faden durch dieses Labyrinth durchschlingen [1]." Schiller antwortete hierauf: „Es freut mich nicht wenig, daß nach Ihrer Beobachtung des Strudels meine Schilderung mit dem Phänomen übereinstimmt. Ich habe diese Natur nirgends, als bei einer Mühle studiren können, aber weil ich Homer's Beschreibung von der Charybde [2] genau studirte, so hat mich dieses vielleicht bei der Natur erhalten." Welch ein glänzendes Zeugniß für die Wahrheit der Dichtung, daß sie ein Goethe sogar zum Leitstern seiner Naturbeobachtung gebrauchen konnte!

[1] Die Darstellung des Rheinfalls, in Goethe's Werke B. 43, S. 152 ff. „Das Meer gebiert das Meer. Wenn man sich die Quellen des Oceans dichten wollte, so müßte man sie so darstellen."

[2] Homer's Odyssee, Buch 12, Vers 234 ff.

Der Ballade liegt die Geschichte eines berühmten sicilianischen Tauchers zu Grunde, welcher wegen seiner großen Geschicklichkeit im Schwimmen den Namen Pescecola d. h. Nikolaus der Fisch, führte. Athanasius Kircher erzählt in seinem Buche über die unterirdische Welt[1] die Geschichte mit manchen Zügen, die wir in unserm Gedichte wieder erkennen, das Meiste aber hat Schiller für seinen poetischen Zweck umgeändert. Pescecola lebte zur Zeit eines Königes Friedrich von Sicilien[2]. Von Jugend auf an's Meer gewöhnt und im Schwimmen Jedem überlegen, beschäftigte er sich nur mit Aufsuchen von Austern und Korallen, aus deren Verkauf er seinen Lebensunterhalt zog. Oft verweilte er vier bis fünf Tage auf dem Meere, indem er sich von rohen Fischen nährte, und er soll mehr als einmal nach den liparischen Inseln geschwommen sein. Als der König Friedrich einst nach Messina kam, ließ er den Taucher, von dem er so viel Unerhörtes vernommen, vor sich erscheinen, und ergriff diese Gelegenheit, um das Innere der Charybde durch ihn erforschen zu lassen. Eine goldne Schale, die er mit dem Versprechen, sie solle ihm gehören, wenn er sie wieder heraufbringe, in's Meer warf, spornte ihn an, sich in den Strudel zu stürzen. Nach drei Viertelstunden wurde er durch die heftige Strömung wieder emporgetrieben. „Er hielt die

[1] Siehe Götzinger's deutsche Dichter, Theil 1, S. 162 ff.

[2] Schmidt (Taschenbuch deutscher Romanzen S. 164) und nach ihm Götzinger (deutsche Dichter Th. 1, S. 164) sehen diesen König Friedrich von Sicilien für den König Friedrich von Neapel an, welcher von Ludwig XV. von Frankreich und Ferdinand dem Katholischen von Spanien im Jahr 1501 seines Reiches beraubt wurde, und Götzinger macht überdieß diesen schmählich hintergangenen König zu einem Friedrich den Zweiten. Aber jener Friedrich, von dem Schmidt und Götzinger reden, war nur König von Neapel und der erste und letzte seines Namens. Der König Friedrich von Sicilien, unter welchem unser Taucher lebte, muß also entweder der erste sicilianische König aus dem aragonischen Hause, der Bruder des Königes von Aragonien Jakob's II., nämlich Friedrich I. (von 1295 bis 1336 regierend) oder es muß dessen Enkel Friedrich II. (stirbt 1377) gewesen sein. Wie konnte auch Alexander ab Alexandro, von 1461 bis 1523 lebend, sagen: „Zur Zeit unserer Väter soll zu Katana ein Mann Kolan, genannt der Fisch, gelebt haben," wenn dieser Taucher zur Regierungszeit Friedrichs von Neapel, von 1496 bis 1504, lebte, also sein Zeitgenosse war?

hineingeworfene Schale im Triumph in die Höhe.“ Nachdem er sich durch Speise und Trank in dem Pallaste erquickt hatte, wurde er wieder vor den König geführt, und machte nun von dem Abgrunde eine, von Kircher mitgetheilte Beschreibung, welche unläugbar mit dem Schiller'schen Gemälde die größte Aehnlichkeit hat. Auch hier bleibt die Schale an einem Felsen hängen, und das unten liegende Meer ist so tief, daß sich dem Auge nur eine fast kimmerische (bei Schiller purpurne) Finsterniß darbietet. In den nahen Felsengrotten aber wimmeln Haifische, Polypen und andere Fische von ungeheurer Größe. Nikolaus ließ sich durch einen mit Gold gefüllten Beutel und eine in den Strudel geworfene Schale abermals verführen, sich hineinzustürzen, aber er erschien nicht wieder. Bei dieser Aehnlichkeit ist es auffallend, daß Schiller, wie man aus einem Briefe an Goethe sieht [1], den Pescecola, und also auch Kircher's Erzählung nicht kannte. Er schöpfte daher, wie Götzinger vermuthet, aus irgend einer nach Kircher bearbeiteten Novelle, in welcher er den Stoff seiner Ballade wohl schon veredelt vorfand.

Nach der ursprünglichen Erzählung ist der Taucher ein roher, halb thierischer Mensch, eine Art von Amphibium, den nur gemeine Habsucht treibt; bei Schiller ein sanfter und kühner, ein herrlicher Jüngling [2], den die edeln und starken Triebfedern, Ehre und Liebe, begeistern. Galt es doch schon beim ersten Wagniß nicht den goldnen Becher, wie man aus den Worten des Königs vermuthen möchte:

„Wer mir den Becher kann wieder zeigen,
Er mag ihn behalten, er sei sein eigen.“

Wie könnte sonst der König denselben Becher nachher wieder in den Strudel hinabschleudern? Dieser Lohn des ritterlichen Siegers ist nur das Zeichen des ächten Preises, der Ehre. Mit ihr kann sich zur Wiederholung der kühnen That nur die Liebe verbinden. Ehre und Liebe überwinden alle Schrecknisse der Natur, um den Jüngling in's Verderben zu reißen.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 196.

[2] Eben so „mild und muthig“ — ein so „herrlicher Junge“, wie ihn die Leichenphantasie beklagt; siehe Theil 1, S. 115.

Er hört die Jungfrau mit schmeichelndem Munde für ihn flehen, er sieht sie für ihn erröthen, erbleichen und hinsinken: der Preis seiner Kühnheit steht vor ihm. „Da ergreifts ihm die Seele mit Himmelsgewalt" 2c. Diesen Motiven tritt eine höhere Idee in den Weg, welche aber von ihnen überwunden wird. Sie ist dem Helden der Ballade wohlbekannt, er spricht sie selbst aus:

„Lang lebe der König! Es freue sich,
Wer da athmet im rosigen Licht;
Da unten aber ist's fürchterlich,
Und der Mensch versuche die Götter nicht
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen."

Dieses seines bessern Gefühls, wie eines rettenden Engels, ist er uneingedenk: und das bringt ihm den Untergang. Es ist eine religiöse Scheu, welche dem Menschen das Uebermäßige als etwas Gottloses bezeichnet. Ein Uebertreten aus unserer Sphäre ist ein Eingriff in göttliche Rechte, heißt die Gottheit auf die Probe stellen und sich ihrer Rache aussetzen. Dieser Idee ist das ganze Gedicht zugerichtet; und sie wird auch durch den Verfasser selbst warnend angedeutet:

„Was die heulende Tiefe da unten verhehle,
Das erzählt keine lebende glückliche Seele."

Daß der Mensch sich überhaupt auf den ihm von der Gottheit gezogenen Kreis zu beschränken habe, dieses Gebot wird speziell dadurch ausgedrückt, daß er sich mit der gemeinschaftlichen Erde begnügen solle, auf deren Oberfläche er angewiesen ist. So tritt auch in dem spätern Alpenjäger der das gequälte Thier schützende Geist dem verwegenen Jüngling entgegen, und weis't ihn von der grausamen Verfolgung in seine Schranken zurück:

„Raum für alle hat die Erde!
Was verfolgst du meine Heerde?"

Unsere Ballade ist gleichsam ein kleines Drama in zwei Akten, und das Meerphänomen des Verschlingens und Ausspeiens der Gewässer ist mit der menschlichen Handlung in

Eins verwebt. Als die Charybde die Fluth zum erstenmal einschlürft, wirft der König den Becher in das Meer; dann, wo der Jüngling an den Felsenhang vorschreitet, gibt sie eben brüllend die Wasser wieder von sich, und in dem Augenblick, wo der gähnende Spalt zum zweitenmal hinunterklaft, befiehlt der Jüngling Gott seine Seele. Hiermit schließt sich der erste Akt, und während es nun stille wird über dem Wasserschlund, tritt an geeignetem Orte der Dichter selbst in die Handlung ein und steigert die Angst der Erwartung, indem er sie hinhält. Unterdessen wird, wie wir nachher erfahren, der Jüngling abwärts gerissen, bis eine aus einem Felsen dringende Fluth ihn im Kreise wirbelt, so daß er sich nur durch das Ergreifen eines Felsenriffes rettet. In der Gefahr, von einem Polypen erfaßt zu werden, läßt er sich los, und der gerade jetzt zum andern Mal nach oben treibende Strudel reißt ihn zum Tageslicht hinauf. Die sich wiederholende Erscheinung bringt füglich auch die Verse zurück, durch welche sie schon das erste Mal geschildert wurde: „Und es wallet und siedet 2c." Die Wiederkunft des Jünglings ist uns dann eben so anschaulich, als rührend vorgemalt, und nach all dem Wilden und Furchtbaren, worauf bisher unser Blick ruhte, thun uns die vorausdeutenden Verse besonders wohl:

„Und der König der lieblichen Tochter winkt,
Die füllt ihn mit funkelndem Wein bis zum Rande."

Der Knappe konnte aber dem Könige nur das erzählen, was er an dem Felsen hangend im finstern Abgrund gesehen hatte, deßwegen soll er noch Kunde bringen von des „Meeres tief unterstem Grunde." Jetzt steigert sich alles! Das weiche Gefühl der Königstochter löset ihr die Zunge und sie bittet um Erbarmen; der starre Vater verspricht die Flehende selbst als Preis der That; dem Jüngling ergreift's die Seele mit Himmelsgewalt. Aber die letzte Strophe führt uns zur Demuth zurück, indem sie uns die Grundidee des Ganzen vorhält, ohne sie ausdrücklich zu wiederholen.

Die Ballade stellt uns den Kampf des Menschen mit einer furchtbaren Naturkraft vor Augen, und trägt daher den Charakter des Erhabenen. In kühnen, starken, mächtigen

Tönen rauscht die Geschichte an uns vorüber, zwischen welchen jedoch auch viele einfache, naive Stimmen, die das Gedicht dem Volkston annähern, hindurchklingen. Wie schmucklos sind sogleich die ersten Strophen, bis sich allmählig mit dem Gegenstand Sprache, Rhythmus, Satzgefüge und alles Andere hebt! Besonders wirksam ist es, daß überall das Menschliche gegen die fühllosen Naturwesen in Kontrast gestellt ist: „Unter Larven die einzige fühlende Brust“ 2c. Und ich müßte mich sehr irren, wenn unserm Dichter bei der Komposition dieses Kunstwerks nicht seine frühern Studien über das Erhabene gute Dienste geleistet hätten. In dem Aufsatze vom Erhabenen[1], weis't er nach, wie die Einsamkeit, das Geheime, die Finsterniß und das Unbestimmte furchtbare Gegenstände seien, und sich daher eigneten, das Erhabene in uns zu erwecken. „Auch das Unbestimmte,“ sagt er dann, „ist ein Ingredienz des Schrecklichen und aus keinem andern Grunde, als weil es der Einbildungskraft Freiheit gibt, das Bild nach ihrem eigenen Gefallen auszumalen. Das Bestimmte hingegen führt zu deutlicher Erkenntniß, und entzieht den Gegenstand dem willkürlichen Spiel der Phantasie, indem es ihn dem Verstande unterwirft. Homer's Darstellung der Unterwelt wird eben dadurch, daß sie gleichsam in einem Nebel schwimmt, desto furchtbarer, und die Geistergestalten im Ossian sind nichts, als luftige Wolkengebilde, denen die Phantasie nach Willkür den Umriß gibt.“ Kann man sich aber eine furchtbarere Verlassenheit, eine schauerlichere Nacht denken, als die Meeresschlünde, in denen unser Taucher schwebte, die wirklichen Schrecknisse, die wüthenden Doppelströme, die ragenden Felsspitzen, die gräulichen Ungestalten nicht einmal mit gerechnet? Von dem Unbestimmten aber hat der Dichter, um den erhabenen Eindruck zu steigern, noch einen besondern Gebrauch gemacht. Er bezeichnet nämlich an mehrern Stellen die wirkende Ursache gar nicht durch ein bestimmtes Subjekt, sondern bloß durch es, und läßt hierdurch der schreckhaft angeregten Phantasie einen unendlichen Spielraum. Besonders verdienen die Verse bemerkt zu werden:

[1] Döring's Nachlese, S. 258 ff. Siehe Theil 2, S. 328.

„Und schaudernd dacht' ich's; da kroch's heran,
Regte hundert Gelenke zugleich,
Will schnappen nach mir,"

von welchen Zeilen Götzinger sagt: „Das unbestimmte furchtbare Es hat immer eine Art Entsetzen bei mir hervorgebracht." Der Dichter meint hier den fabelhaften ungeheuern Polypen (Blakfisch) der Alten, von dem Pescecola bei Kircher dem König erzählt: „Ich habe einen gesehen, sein bloßer Rumpf war größer, als ein Mensch, seine Fangarme wohl zehn Fuß lang, und hätten diese mich gefaßt, die bloße Umschlingung würde mich getödtet haben." Aber diese und jede andere Beschreibung, ist sie so entsetzlich, als die Schiller'sche Darstellung, die den Gegenstand selbst in Nacht stellt und ihn nur durch seine Wirkungen andeutet? Auch das Es in dem Verse: „Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt" ist bedeutungsvoller und beziehungsreicher durch die unbekannte Ursache; und selbst das Bekannte bekommt einen schauerlichen Anstrich, wenn es durch die Worte verdeckt und zum Räthselhaften gemacht ist. Man fühlt dies deutlich bei dem Verse in der letzten Strophe:

„Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,"

welcher nur von der Königstochter reden kann.

Wäre mir an der Ballade ein Tadel erlaubt, so würde er den Charakter des Königs betreffen. Dieser erscheint noch roher und grausamer, als die Ungestalten, zu denen er den Jüngling zweimal hinabtreibt. Wenn der Dichter des Königs Wunsch, die Abgründe des Meeres kennen zu lernen, als eine heftige Wißbegierde stärker hervorgehoben und bestimmter motivirt hätte, würde er diesen Charakter unserer Gattung menschlich näher gerückt haben.

Ein anderes unverwerfliches Beispiel, wie sich Schiller in das objektive Genre hineinarbeitete, liefert der **Handschuh**, welcher bald nachher, in der Mitte Juni 1797, entstand. Der Dichter fand die Anekdote in St. Foix's historischen Versuchen über Paris, wo es im ersten Bande unter der Ueberschrift: **Rue des lions, près Saint-Paul,** also heißt: „Diese Straße erhielt ihren Namen von dem Gebäude und

den Höfen, wo die großen und kleinen Löwen des Königs eingesperrt waren. Eines Tags, als Franz I. sich damit beschäftigte, einen Kampf seiner Löwen zu sehen, ließ eine Dame ihren Handschuh fallen und sagte zu de Lorges: Wollt ihr, ich soll glauben, daß ihr mich so sehr liebet, als ihr mir alle Tage schwört, so hebt mir den Handschuh auf. De Lorges steigt hinab, hebt den Handschuh aus der Mitte dieser schrecklichen Thiere auf, steigt wieder zurück, wirft ihn der Dame in's Gesicht (au nez) und wollte sie nachher nie wieder sehen, ungeachtet vieler Anträge und Neckereien von ihrer Seite." Von einem andern Schriftsteller, Brantome, welcher dieselbe Begebenheit erzählt, wird dem Ritter de Lorges das Lob eines wackern Mannes ertheilt, der in seiner Jugend einer der muthigsten und bekanntesten Hauptleute bei dem Fußvolke gewesen sei.

Aus diesen dürftigen Nachrichten holte Schiller sein plastisches Bild. Es ist eine geschlossene dramatische Scene. Die Schilderung der Thiere ist ganz Eigenthum des Dichters. Im Manuskript stand ursprünglich der Vers: „Und leckt sich die Zunge." Da aber Goethe schrieb, man habe, als er die Ballade vorgelesen, den Zweifel erregt, ob man sagen könne, „ein Thier lecke sich die Zunge," so änderte er: „Und recket die Zunge." Ein Beispiel, mit welcher gewissenhaften Sorgfalt der Dichter alles so richtig und gut machte, als es ihm möglich war.

Die erste Ausgabe wich am Ende des Gedichtes von dessen Quelle ab. Es hieß:

„Und der Ritter, sich tief verbeugend, spricht:
Den Dank, Dame, begehr' ich nicht."

„Die kleine Abänderung im Handschuh am Ende," schrieb er an Böttiger, „glaubte ich der Höflichkeit schuldig zu sein, obgleich das Faktum der Grobheit mir von einem sehr eleganten französischen Schriftsteller St. Foix überliefert wurde, und ich anfangs geglaubt hatte, ein deutscher Poet dürfe darin so weit gehen, als ein französischer bel esprit." Nachher aber änderte er diese Zeilen doch im Sinne der überkommenen Nachricht:

„Und er wirft ihr den Handschuh in's Gesicht:
„„Den Dank, Dame, begehr' ich nicht.““

Warum kehrte er wohl zur Ueberlieferung zurück? Jene tiefe Verbeugung des Ritters in Verbindung mit seinen nachfolgenden Worten kann doch nichts anderes, als eine kalte Verhöhnung ausdrücken. Diese Ruhe der gleichgültigen Verachtung paßt nicht in seine momentane Lage, unmittelbar nach bestandenem Wagniß. Die Kaltblütigkeit ist mit der Gefahr dahin, und in dem Selbstgefühl des gerechten Zorns beschimpft er die Unmenschliche, die ihn in den Kampf, nicht mit Menschen, sondern mit Bestien gejagt.

Schiller nennt den Handschuh ein kleines Nachstück zum Taucher, welchem Ausspruch Goethe seinen vollen Beifall gibt. Es mache zu dem Taucher wirklich ein artiges Nach- und Seitenstück, sagt dieser, und erhöhe durch sein eigenes Verdienst das Verdienst jener Dichtung um so mehr[1]. In beiden Geschichten gibt sich der Held einer überlegenen Naturkraft hin, aber der Taucher kämpft gegen sie und unterliegt ihr, dem Ritter droht sie nur in der Nähe. Daher hat bloß das erste Stück einen tragischen Charakter, und nur das letzte liegt innerhalb der gemeinen Fassung, welche dem Erhabenen nie gewachsen ist. Den Taucher treiben Liebe und Ehre — und unsern de Lorges? Goethe sagt, hier sei die reine That, ohne Zweck, oder vielmehr im umgekehrten Zweck (gegen die vorige Ballade), was so sonderbar wohlgefalle[2]. Er verschmäht nämlich den Preis, um dessentwillen der andere handelt. Mit dem ersten Schritt, den er nach dem Löwengarten thut, ist er für immer aller Liebe ledig. Aber ist seine Kühnheit deßwegen schon ganz zwecklos? Hat nicht Kunigunde seine Ehre verletzt, indem sie spottender Weise etwas von ihm verlangt, was sie seinem Muthe nicht zutraut? Dieß Mißtrauen, daß er zu feige sei, „das Theuerste an das Höchste zu setzen,“ war ehrenkränkend für den Ritter. Er befreit sich mit Einem Schlag zugleich von diesem Verdacht und reißt sich entschieden von seiner Liebe zu einer Unwürdigen

[1] Schiller's und Goethe's Briefwechsel, Th. 3, S. 123 und 128.
[2] Ebendaselbst S. 126.

los. Dieß ist die Triebfeder seiner That und das Grundmotiv der ganzen Dichtung.

Eine allgemeine Idee läßt sich bei diesem Stücke gar nicht angeben. Forderte er einen solchen höhern Grundgedanken vielleicht von jeder Ballade, und nannte er vielleicht deßwegen den Handschuh nur eine Erzählung, weil ihr derselbe fehlt? Eine solche Idee gibt einer Dichtung allerdings mehr Inhalt und Würde, und hebt sie in ein höheres Gebiet. Vielleicht auch verlangte er von der Ballade regelmäßig wiederkehrende Strophen und sprach dieses Mangels wegen dem Handschuh den Namen einer Ballade ab. Der Held der Fabel ist besonders unbestimmt gehalten; außer daß er muthig ist, auf Ehre hält und liebt, fällt kein Licht auf diese Figur. Wenn er den Handschuh sich tief verbeugend überreichte, war er gewiß schon bei Jahren; wenn er ihn seiner Kunigunde in's Gesicht warf, ohne Zweifel jünger.

Am 23. Juni kündigte Schiller seinem Freunde schon wieder eine neue Ballade an, mit dem Zusatz: „Es ist jetzt eine ergiebige Zeit zur Darstellung von Ideen," womit schon zum voraus ihr Charakter angedeutet war. Es ist der Ring des Polykrates, als dessen Gegenstück Goethe die Kraniche des Ibykus liefern wollte [1].

Höchst merkwürdig ist, daß es noch zwei ähnliche Sagen gibt, in denen der Ring einen nahen Glückswechsel anzeigt, nämlich eine morgenländische vom Vezir Caverscha in „Tausend und Eine Nacht" und eine holländische von der Jungfrau in Stavoren, die sich in Grimms deutschen Sagen erzählt findet. Unsere Geschichte lesen wir bei Herodot [2]. Polykrates, des Aeakes Sohn, warf sich von 540 bis 523 vor Christus zum Tyrannen der Insel Samos auf. Einen seiner Brüder ließ er tödten, den andern, Syloson, vertrieb er. Nun machte er einen Bund der Gastfreundschaft mit Amasis, dem Könige von Aegypten, und in kurzer Zeit nahm seine Macht zu und ward berühmt durch Jonien und das übrige Hellas. Er herrschte zur See, bezwang Inseln und Städte des

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 141.

[2] Die Geschichten des Herodot, Buch 3, Kap. 39 bis 44 und Kap. 125.

Festlandes, besiegte alle seine Feinde, und jede Unternehmung schlug ihm wohl aus und seines Glückes ward immer mehr. Das ängstigte den König Amasis, und er schrieb an Polykrates: „Es ist zwar süß zu vernehmen, daß es einem lieben Gastfreunde wohl ergehet, mir aber gefällt dein großes Glück gar nicht, da ich weiß, wie die Gottheit so voller Neid ist. Und mir ist es lieber, wenn mir und auch denen, so mir am Herzen liegen, das eine wohlgelinget, das andere aber fehl schläget, und daß es mir in meinem Leben bald so, bald so ergehet, denn daß mir alles glücke. Noch hab' ich von keinem gehört, der nicht zuletzt ein klägliches Ende genommen, wenn ihm alles wohl gelang. Du aber gehorche mir und thue wider dein Glück also: Sinne nach, was wohl unter allen deinen Gütern am meisten werth ist und dessen Verlust dir am meisten die Seele betrübe, das wirf von dir, also daß nie ein Mensch es wieder zu sehen bekommt." Polykrates nahm sich diesen Rath zu Herzen. Er trug aber einen kostbaren Siegelring, in Gold gefaßt, von Smaragden-Stein, ein Werk des Theodoros von Samos. Da ließ er einen Fünfzigruderer bemannen, stach in die hohe See, und warf das Kleinod vor den Augen der ganzen Schiffsmannschaft in das Meer. Am fünften oder sechsten Tag darnach bringt ein Fischer einen großen, schönen Fisch zum Geschenk. Als die Diener den Fisch zurichteten, fanden sie den Siegelring in seinem Bauche und trugen ihn voller Freude zum Polykrates. Der Tyrann schrieb alles an den König von Aegypten. Als Amasis den Brief gelesen, ward er inne, „daß es unmöglich sei für einen Menschen, einen andern Menschen zu retten von dem, was ihm bevorsteht, und daß Polykrates kein gutes Ende nehmen würde, da ihm alles so wohl ging, der da selbst wiedergefunden, was er weggeworfen." Er sagte ihm also durch einen Herold die Gastfreundschaft auf. Mit Polykrates aber nahm es ein schmähliches Ende; von Oröte s, dem Unterkönig von Sardes, in die Schlinge gelockt, starb er eines Todes, den Herodot nicht einmal erzählen will, und ward an's Kreuz geschlagen.

Diese Begebenheit, die der Altvater der Geschichte kindlich und umständlich erzählt, läßt unser Meister vor unsern

Augen geschehen. Seine Kunst verwandelt das Vergangene in das Gegenwärtige und faßt das weit auseinander Liegende in einen Ort und in eine Zeit zusammen. In dem Taucher ist der Schauplatz das Gestade bei Messina mit dem Anblick des Strudels, in dem Handschuhe ein hoher Balkon vor dem Löwengarten, in dem Ring des Polykrates ein Standpunkt auf den Giebeln (den Zinnen) des königlichen Pallastes mit einer weiten Aussicht über das Meer und die Insel, und nur von der drittletzten Strophe an ist die Begebenheit nothgedrungen in ein anderes Lokal und eine spätere Zeit verlegt. Aber doch in eine möglichst nahe Zeit, denn schon „bei des nächsten Morgen Lichte" überreicht der Fischer sein Geschenk. Auf des Daches Zinnen stehen beide Könige, und durch die Anschauung will der bethörte Polykrates dem weisen Amasis das Geständniß entreißen, daß er vollkommen glücklich sei. Und siehe! die göttliche Fügung vereinigte sich mit dem Herrscher, um den König zu überzeugen, denn vor seinen eigenen Augen begründet und vollendet sich das Glück des Polykrates. Ein nicht näher bezeichneter mächtiger Samier, unter welchem vielleicht der vertriebene Bruder Syloson gemeint ist, konnte an der Spitze anderer Flüchtlinge die Herrschaft des Tyrannen stürzen und die Freiheit wieder herstellen. Da überbringt ein von Milet gesandter Bote das bluttriefende Haupt des überwundenen Feindes. Aber die ausgesandte Kauffahrteiflotte kann durch Stürme zerschellen und so der Wohlstand zu Grunde gehen, welcher seine Herrschaft stützt. Da läuft die Flotte, mit fremden Schätzen reich beladen, in den Häfen ein. Aber ein äußerer Feind — „der Kreter waffenkund'ge Schaaren," naht schon und droht Gefahr. Da verkündet es ein Freudegeschrei von dem Ufer her, daß der Feind besiegt und die zerstreute Flotte nachher vollends durch den Sturm zertrümmert worden sei[1].

Jetzt endlich muß Amasis an das Glück seines Wirthes glauben — aber eben diese Ueberzeugung macht ihn für

[1] So die Worte verstanden, liegt kein Widerspruch darin, daß die Samier: „Sieg!" rufen, und nachher sagen: „Die Kreter hat der Sturm zerstreut." Die Besiegung und Zerstreuung kann ja nacheinander, ja miteinander stattfinden. Die Besiegung ist nicht weiter ausgeführt.

Polykrates zittern, denn er sieht seinen unvermeidlichen Sturz voraus. Wie ist dieß möglich? Wie kann das vollendete Glück das völlige Verzweifeln an allem Glück zur Folge haben?

Bei den Hellenen hatte sich ein allgemeines Menschengefühl auf eigenthümliche Weise zu einer festen Weltbetrachtung ausgebildet [1]. Sie glaubten, daß sich in dem Leben eines jeden Menschen Glück und Unglück das Gleichgewicht halten müssen, und daß, wie in allem andern, so auch in seinen Ansprüchen an das Glück, der Mensch ein Maß zu halten habe. Der größten Macht sei ein entsprechendes Leid beigesellt, und wenn das Leben durchweg glücklich sei, so folge ein schreckliches Ende, so wie umgekehrt ein jammererfülltes Dasein mit einem beneidenswerthen Tod schließe. Denn alles gleiche sich aus im menschlichen Leben. Wer die ganze Fülle des Glückes in sich vereinigen wolle, ja wer sich nur für vollkommen glücklich halte, der trete übermüthig aus der dem Menschen bestimmten Schranke und ziehe sich den Neid und die Rache der Götter zu, die selbst bedürftig und vielfach beschränkt seien. Welche Anmaßung, nach Höherm zu trachten, als die Götter selbst besitzen!

Dieses, jeden Uebermuth mäßigende, demüthige Lebensgefühl hat Schiller aus der Weltanschauung des Herodot heraus zart und wahr dargestellt. Es ist schon eine Ueberhebung, daß sich Polykrates für vollkommen glücklich hält: „Gestehe, daß ich glücklich bin,“ — wie Herodot von Krösus sagt, daß ihn die Rache der Götter getroffen habe, weil er sich für den glücklichsten aller Menschen gehalten. Amasis will an dieß sein Glück nicht glauben — denn dann wäre es ja gerade am schlimmsten mit ihm bestellt. Jede neue Bestätigung des Glückes steigert aus Besorgniß für seinen Freund seine Angst. Wenn der Bote ein wohlbekanntes Haupt vorweis't, so geschieht dieß „zu der beiden Schrecken.“ Zu diesem physischen Schrecken kommt sogleich ein religiöser des Amasis: „Der König tritt zurück mit G r a u e n,“ nämlich

[1] Sittlich-religiöse Lebensansicht des Herodotos von K. Hoffmeister (Essen 1832) S. 21 ff.

mit Grauen vor diesem Glückszeichen. Als die Handelsschiffe anlangen „erstaunt der königliche Gast," und bei der Nachricht von der Besiegung der Kreter, bemächtigt sich seiner „Entsetzen." Jetzt, wo er nicht mehr zweifeln kann, hat seine Angst den höchsten Grad erreicht, und er nennt als den Grund seiner Furcht die eben mitgetheilte sittlich-religiöse Ueberzeugung und gibt seinem Freunde den Rath, durch ein freiwilliges großes Opfer das nothwendig nachfolgende Unglück zu mäßigen. Polykrates aber theilt mit Amasis schon vorher denselben Glauben, weßwegen ihn bei dessen Worten sogleich „die Furcht bewegt." Wollte man es nun auffallend finden, daß Polykrates einen Ring für sein werthvollstes und liebstes Kleinod gehalten, so kommt uns die Meinung der Gelehrten zu statten, daß es ein kostbarer Siegelring mit einem geschnittenen Stein gewesen, welcher für den kunstliebenden Polykrates von so größerm Werthe sein mußte, da die Steinschneidekunst damals erst im Entstehen war. Nennt doch Herodot den Verfertiger dieses Ringes mit Namen, und Plinius in seiner Naturgeschichte bemerkt, so sehr habe sich das Ansehen der Gemmen erhoben, daß Polykrates durch freiwilligen Verlust eines einzigen Edelsteins eine hinreichende Buße für sein übermäßiges Glück zu erlegen geglaubt hätte. Von diesem Ring also sagt er:

„Ihn will ich den Erinnen weihen,
Ob sie mein Glück mir dann verzeihen."

Die Erinnyen nämlich sind hier als Vollstreckerinnen der Götterrache für das übermenschliche Glück vorgestellt. Als der Ring in dem Magen eines Fisches wieder gefunden wird, reis't Amasis schnell von seinem Gastfreunde ab, als von einem Menschen, dem nicht mehr zu rathen, noch zu helfen ist. Er fühlt „Grausen" nicht allein wegen des nahen Verderbens, welches auch ihn mit dahinreißen kann, sondern auch weil Polykrates nun offenbar dem Neide der Gottheit verfallen ist. Es ist überall das schauerliche Gefühl einer geheimnißvollen, nah und furchtbar drohenden Göttermacht, welches in der ganzen Ballade die Seele des Königs bei dem

Anblicke des Glückes in steigendem Grade mit Erstaunen, Grauen und Entsetzen erfüllt.

Schiller konnte diese hellenische Ansicht so treu darstellen, weil sie eigentlich, bis auf den Götterneid, sein Gefühl, seine Lehre war. Das tiefe, stete Bewußtsein der Abhängigkeit von einer höhern Macht, deren wir gerade dann am wenigsten versichert sind, wenn wir in ihrem vollsten Besitz zu sein wähnen, ist der religiöse Geist, welcher durch Schiller's sittlich-poetische Welt weht. Es ist eine tief bedeutende Ansicht, welche, wie auch die christliche Vorstellung von der Erbsünde, selbst da noch eine Schuld des Menschen findet, wo der Begriff keine mehr anerkennen kann. Das Uebermaß an Macht, Reichthum, Glück schlägt in Dünkel, Anmaßung und Ueberhebung aus; das ächt Menschliche gedeiht nur in enger Beschränkung. Polykrates Lage gleicht übrigens der des Wallenstein kurz vor seinem Tode. Am Rande des Verderbens spricht dieser (Wallenstein's Tod, Akt 3, Scene 4): „Wer nennt das Glück noch falsch? Mir war es treu ꝛc." Der alte Gordon vertritt hier, wie Amasis, den frommen Volksglauben:

„Nicht Hoffnung möcht ich schöpfen aus dem langen Glück;
Dem Unglück ist die Hoffnung zugesendet,
Furcht soll das Haupt des Glücklichen umschweben:
Denn ewig wanket des Geschickes Wage."

Das stellt der schicksalskundige Held nicht in Abrede:

„Wohl weiß ich, daß die ird'schen Dinge wechseln,
Die bösen Götter fordern ihren Zoll,
Das wußten schon die alten Heidenvölker,
Drum wählten sie sich selbst freiwilliges Unheil,
Die eifersücht'ge Gottheit zu versöhnen,
Und Menschenopfer bluteten dem Typhon."

Aber ihm fiel ja der liebste Freund durch eigene Schuld; er hatte sich selbst den größten Schmerz bereitet. Daher ist Wallenstein ruhig: „der Neid des Schicksals ist gesättigt."

In dieser Grundidee gehen die Charaktere des Polykrates und Amasis gleichsam auf; sie sind nur ihre Träger. Wir erfahren von ihnen sonst gar nichts, nicht einmal ihre

Namen! Bei diesem überwiegenden Ideengehalt würde das Stück eine (subjektiv gehaltene) Romanze[1] sein, wenn die meisterhafte dramatische Behandlung der Begebenheit sie nicht plastisch machte. Hierin liegt ihr Poetisches.

Ein Erklärer vermißt es, daß der Dichter nicht auch den Tod des Polykrates in einer zweiten Ballade dargestellt habe. Goethe dagegen lobt gerade deßwegen den Schluß, „weil er die Erfüllung in Suspenso lasse[2].“ Das allein wird nicht erzählt, was die angsterfüllte Phantasie des Lesers, auch wenn er die Geschichte nicht kennt, mit Sicherheit voraussieht, und die Furcht steigert sich durch die Finsterniß. Das tragische Ende des Wallenstein verlegt Schiller hinter die Scene, das des Polykrates stellt er in die Schrecknisse der dunkeln Nacht des Schicksals.

In dem Stil dieser Balladen ward dann Anfangs Juli ein Grablied gedichtet, nämlich die nadowessische Todtenklage. Die Natur jenes Völkerstammes sollte in diesem und einigen nachfolgenden Liedern, die leider ausblieben, durch mehrere Zustände hindurchgeführt werden. Der Stoff ist aus Thomas Carver's Reise durch Nordamerika genommen[3]. Dieses Lied ist die alleinige Frucht der beliebten Lektüre von Reisebeschreibungen. Wie Schiller überhaupt seltsamer Weise öfters das am besten machte, was am weitesten von seinem Empfindungszustande entfernt war, so gelang ihm diese Todtenklage vortrefflich. „Das Todtenlied, das hier zurückkommt,“ schreibt Goethe, „hat einen ächten realistisch-humoristischen Charakter, der wilden Naturen, in solchen Fällen, so wohl ansteht. Es ist ein großes Verdienst der Poesie, uns auch in diese Stimmungen zu versetzen, so wie es verdienstlich ist, den Kreis der poetischen Gegenstände immer zu erweitern[4].“ Auch noch länger nachher äußerte sich Goethe äußerst günstig. „Sie sehen,“ sagte er zu Eckermann, „wie Schiller ein großer Künstler war, und wie er

[1] Siehe Theil 3, S. 132.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Thl 3, S. 136.

[3] Ebendaselbst S. 147.

[4] Wer denkt hierbei nicht an unsern herrlichen Freiligrath?

auch das Objektive zu fassen wußte, wenn es ihm als Ueberlieferung vor Augen kam. Gewiß die nadowessische Todtenklage gehört zu seinen allerbesten Gedichten, und ich wollte nur, daß er ein Dutzend in dieser Art gemacht hätte. Aber können Sie denken, daß seine nächsten Freunde ihn dieses Gedichtes wegen tadelten, indem sie meinten, es trage nicht genug von seiner Idealität[1]?" Unter diesen Freunden ist Wilhelm von Humboldt gemeint. „An dem nadowessischen Liede," schreibt Schiller am 23. Juli 1797 an Goethe, „findet Humboldt ein Grauen und was er dagegen vorbringt, ist bloß von der Rohheit des Stoffes hergenommen." Fand doch Humboldt, um ein anderes seiner Urtheile, vom Jahr 1795, anzuführen, sogar in Leben und Ideal „die höchste poetische Individualität und die völlige sinnliche Klarheit[2], welches Lob Schillern nach seinem damaligen Standpunkt als ein großer Tadel gelten mußte. Eine psychologische Unmöglichkeit und einen Widerspruch aber möchte Humboldt's Behauptung von 1830 enthalten, „daß Schiller's Dichtung darum, daß sie an den Gedanken gebunden war, nicht weniger frei aus der Anschauung und dem Gefühle hervorgeströmt sei." Den kenntnißreichen Wilhelm von Humboldt brachte eine unreife Spekulation zum Theil um die Vortheile seiner ausgezeichneten klassischen Bildung.

Wir wenden uns von diesem ächt poetischen Bilde zu der nächsten großen Produktion, den Kranichen des Ibykus. „Ich wünsche, daß mir die Kraniche bald nachfliegen mögen!" schrieb Goethe, auch im Begriff nach „des Südens Wärme" — der Schweiz und Italien — zu ziehen, sehr artig nach Jena hinüber. Es war in der Mitte Juli 1797. Aber die Durchsicht fremder Gedichte, die Ausgabe der Agnes von Lilien und andere Arbeiten ließen Schillern längere Zeit an diese Idee nicht einmal denken, und als er für sie Muße gewann, fand er mehr Schwierigkeiten, als er anfangs erwartet hatte. Erst am 16. August konnte er die Ballade an seinen Freund nach Frankfurt nachschicken, aber die letzte Feile hatte er ihr noch nicht geben können. Dieser machte hier eine

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Thl. 2, S. 89 (2te Auflage).

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 147 f.

beinahe einzige Ausnahme. Während er sich sonst nur im Allgemeinen und andeutend über die im Manuskript mitgetheilten Gedichte Schiller's aussprach, that er hier, da er selbst eine Anlage zu einer Ballade über denselben Gegenstand entworfen hatte[1], einige ausführliche Verbesserungsvorschläge. Darnach nahm der Künstler einige wesentliche Veränderungen vor. In dieser neuen Gestalt erhielt endlich Böttiger die Ballade, ob er vielleicht in ihr einen Verstoß gegen das griechische Alterthum fände. Erst als ihm alles in dieser Hinsicht sehr befriedigend dargestellt schien, wurde das Stück als vollendet betrachtet.

Zu diesem großen Kunstwerk fand Schiller bei den alten Schriftstellern nur dürftige Notizen. Nach Suidas wurde Ibykus, der Sohn des Phytius, aus Rhegium, in einer Wüste von Räubern angegriffen, und sagte, daß die gerade über ihm hinfliegenden Kraniche seine Rächer sein würden. Einer seiner Mörder rief, als er in der Stadt Kraniche sah: „Siehe da, die Rächer des Ibykus!" Da dieß Jemand hörte, forschte man dem Gesagten nach, und die Räuber gestanden ihre That ein. Zufolge eines Epigramms des Antipater Sidonius in der griechischen Anthologie wird Ibykus an einsamem Meeresgestade ermordet, und der Mord „in des Sosyphus Land" d. h. in Korinth entdeckt. Plutarch endlich in seiner Abhandlung über die Geschwätzigkeit bemerkt: „Da die Mörder des Ibykus im Theater saßen und Kraniche herzukamen, so flüsterten sie einander lachend zu: „Das sind die Kraniche des Ibykus!" Die daneben Sitzenden hörten es, und da schon lange vorher Ibykus verschwunden war und gesucht wurde, so wurden sie aufmerksam auf die Worte und meldeten sie der Obrigkeit. So überführt, wurden jene hingerichtet, nicht von den Kranichen bestraft, sondern von ihrer eigenen Schwatzhaftigkeit, als wie von einer Erinnys oder Strafgöttin überwältigt, den Mord heraus zu sagen.

Durch diese bestimmtere Nachricht seines frühern Lieblingsschriftstellers wurde Schiller wahrscheinlich zuerst mit

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 222 und S. 144. „Es war die Idee, worauf ich eigentlich meine Ausführung bauen wollte."

seinem Stoffe bekannt. Denn schon lange vorher, ehe er sich ihm zu einer Ballade gestaltete, schwebte ihm dieser Gegenstand vor[1]. Er legte ihm aber nicht das gemeine Motiv der Geschwätzigkeit unter, sondern in eigenthümlicher Gesinnung eine höhere Idee. Ein anderer Dichter hätte wohl die Kraniche als Werkzeuge aufgefaßt, durch welche die Vorsehung die Mörder offenbar machte. Die Ballade verkündigte uns dann das planmäßige Eingreifen der Gottheit in's Menschenleben zum Behuf der vergeltenden Gerechtigkeit. Eine solche religiöse Beziehung, wie wir eine ähnliche in dem Ring des Polykrates anerkennen mußten, finden wir in unserer Dichtung durchaus nicht. Sie ist ganz in den Bezirk des Natürlichen eingeschlossen. „Meine Ausführung," sagt der Dichter selbst, „soll nicht in's Wunderbare gehen; der bloße natürliche Zufall muß die Katastrophe erklären; er führt den Kranichzug über dem Theater hin ꝛc." Dieser sonderbare Zufall aber hat etwas Ahnungsvolles, wodurch das religiöse Gefühl unmittelbar erregt wird. Doch brauchen die Kraniche, welche über das Theater hinfliegen, nicht dieselben zu sein, die Ibykus zu Rächern seines Mordes anruft, und ihr zufälliges Wiedererscheinen ist es nicht allein und hauptsächlich, was die Frevler verräth und verdirbt. Der Dichter hat nämlich jenes vorgefundene Naturphänomen mit einem neuen, eigenthümlichen innern Motiv, dem Chor der Erinnyen, in Verbindung gebracht. Der Eindruck, den der furchtbare Chor auf die Zuschauer macht, führt vornehmlich die Entdeckung herbei. Daher ist auch das Erscheinen der Rachegöttinnen mit einer so großen Ausführlichkeit geschildert, und der Meister hat alle Flammen seiner Seele und alle Farbenpracht seines Pinsels in diese Mitte getragen und in ihr alle Theile der Dichtung unter einer Idee vereinigt, die selbst in der Mitte seines Wesens lag. Hier ist uns die überwältigende Wirkung auf das menschliche Gemüth dargestellt, welche in der Macht des Gesanges der Dichtkunst nur im Allgemeinen zugeschrieben wird. Die unwiderstehliche, alles Erlogene und Angekünstelte von unserm innern Menschen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 20.

abstreifende Gewalt der unergründlichen Dichtkunst, seiner erhabenen Dichtkunst, sehen wir hier in einem einzelnen Falle. Wenn Schiller frägt:

„Verbündet mit den furchtbarn Wesen,
Die still des Lebens Faden drehn,
Wer kann des Sängers Zauber lösen,
Wer seinen Tönen widerstehn?"

und wenn er sagt:

„Und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege,
Verschwindet jedes Werk der Lüge,"

so liefert er von dieser Wirkung ein Beispiel am Chorgesang der Eumeniden, und der Zufall kommt derselben nur zu Hülfe. Der durch den Reigentanz und die scenische Darstellung noch verstärkte Gesang versinnlicht den Zuschauern im Theater die furchtbare Macht der vergeltenden Gerechtigkeit, welche dem Verbrecher auf eine geheimnißvolle Weise sein Schicksal bereitet, und welche der Mensch ohne die Veranschaulichung der Kunst nur in seinem Innern vernimmt[1]. Aber die Mörder? Hier ist Schiller sein eigner Erklärer. „Der Gesang hat den Mörder, welcher beide durch seinen Ausruf verräth, nicht eigentlich gerührt und zerknirscht, das ist meine Meinnng nicht, aber er hat ihn an seine That und also auch an das, was dabei vorgekommen, erinnert; sein Gemüth ist davon frappirt, die Erscheinung der Kraniche muß also in diesem Augenblick ihn überraschen, er ist ein roher, dummer Kerl, über den der momentane Eindruck alle Gewalt hat; der laute Ausruf ist unter diesen Umständen natürlich[2]." Daß es keine betäubende Herzensangst ist, was ihm das unbedachtsame Wort entreißt, sieht man aus dem schnippischen Ton desselben: „Sieh da! Sieh da ꝛc." In einer andern Gemüthsverfassung würden die Hörer von dieser Stimme vielleicht nicht betroffen worden sein; jetzt aber, in dem Augenblick der höchsten innern Erschütterung, bei dem erhöhten Glauben an die Macht der

[1] So erkläre ich die 19. Strophe: „Und zwischen Trug und Wahrheit ꝛc."
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Thl. 3, S. 253.

Gottheiten, mußte ihnen der theure Name des jüngst Erschlagenen als eine Schicksalsstimme erscheinen, durch die sich der Sprechende selbst verrieth. Der Chor vermittelt daher als ein nothwendiges Glied die unbesonnene Exclamation, und die eigentliche Entdeckung. Diese letztere ist also nur eine fernere Wirkung des Chorgesanges, welcher ja auch selbst jenen Schrei mit veranlaßte. So ist denn das zur Wahrheit geworden, was der Dichter schon vor acht Jahren, in seinen Künstlern, in einer Stelle, wo er von der Macht der Dichtkunst spricht, in diesen Versen rühmte:

„Vom Eumenidenchor geschrecket,
Zieht sich der Mord, auch nie entdecket,
Das Loos des Todes aus dem Lied;“

und er hat diese lang in ihm schlummernde Idee in der Ballade auf eine herrliche Weise dargestellt.

Da Schillern alles auf diesen seinen Hauptgedanken ankam, und er in seinem ersten Entwurf das ganze Gedicht in diesen mittlern Theil zusammen drängte, so war die Exposition anfangs kahl und das Ende allzu abgebrochen. Goethe erwarb sich durch seine Vorschläge das Verdienst, daß das ganze mehr Gleichmäßigkeit und Rundung erhielt. Nach der ersten Anlage flogen nur einige Kraniche über den Ibykus hin, als er ermordet wurde, und außerdem wurde ihrer nur noch am Ende des Stückes erwähnt. Goethe aber wollte aus diesen Zugvögeln ein langes und breites Phänomen gemacht wissen, welches sich mit dem langen, verstrickenden Faden der Eumeniden gut verbinden sollte. Nun begriff der Verfasser, wie er seine Dichtung dadurch nur um so wahrer und eindringlicher machen könne, wenn er diese Naturerscheinung in sie aufnehme. Dankbar und erfreut antwortete er dem Freund: „Es ist mir bei dieser Gelegenheit wieder recht fühlbar, was eine lebendige Erkenntniß auch beim Erfinden so viel thut. Mir sind die Kraniche nur aus wenigen Gleichnissen, zu denen sie Gelegenheit gaben, bekannt, und dieser Mangel einer lebendigen Anschauung machte mich hier den schönen Gebrauch übersehen, der sich von diesem Naturphänomen machen läßt. Ich werde suchen, diesen Kranichen, die doch einmal die

Schicksalshelden sind, eine größere Breite und Wichtigkeit zu geben." Nach Goethes Winken begleiten Schaaren dieser Vögel den Ibykus auf seiner Seefahrt, etwa von Brundusium in den Korinthischen Meerbusen. Andere Abtheilungen des großen wandernden Heeres begrüßt er auf seinem Fußweg, vom Hafen Lecheum her südwärts nach der Hauptstadt zu, indem er sich, den Reisenden, mit den ziehenden, sich, den Gast, mit den Gästen rührend vergleicht. Jetzt füllt diese Naturerscheinung unsere Phantasie an; der sterbende Ibykus wendet sich an die Kraniche, als an „befreundete Schaaren", und wenn ihr dunkler Zug nachher über dem Theater wieder erscheint, so haben wir ihr „grauliches Geschwader" noch wohl in der Einbildung. Den Sänger selbst hat uns Schiller durch einige glückliche Striche anschaulicher geschildert, als einen andern seiner bisherigen Balladenhelden, und ihn uns lieb gemacht, so daß wir ihn wegen seines grausamen Schicksals innig bemitleiden. Wir theilen die Klagen des Gastfreundes und dringen mit dem jammernden Volk auf Bestrafung des schwarzen Thäters. Ein Hauptaugenmerk des Dichters war aber, von vorn herein eine Stetigkeit in die Erzählung zu bringen. Bei Plutarch geben die Zunächstsitzenden, die den Ausruf hören, die Sache erst dann beim Prytanen an, als Ibykus schon lange Zeit verschwunden war und gesucht wurde. Schiller hat alles in den kleinsten Zeitraum zusammengefaßt, die Theile der Handlung sind fest verknüpft, die Uebergänge unmerklich. Wir horchen den zweifelnden Muthmaßungen der nach dem Mörder forschenden, bekümmerten Menschen, und sind mit ihnen in das Theater eingetreten, ehe wir es gewahr wurden. Nun steigt die ruhig fortschreitende epische Erzählung zum Dramatischen auf. Das griechische Theater selbst mit dem freien Himmel über ihm, mit den zahllosen Zuschauern auf den Sitzen und dem Chor, der jetzt eben in der Orchestra erscheint, wird zur Scene der Handlung. Und mit ihrem Gegenstande, mit dem ungeheuern Schauplatz, wächs't nun auch die Diktion zu einer feierlichen Pracht und verherrlicht sich endlich in der Schilderung und in der Geisterstimme der Furien zu einer furchtbaren, grausigen Majestät. Die meisten Züge dieses

Gesanges sind aus einem Chor der Eumeniden des Aeschylus genommen, aber so kunstvoll in die moderne Dichtungsform eingewoben, daß das Entlehnte zugleich neu erscheint und doch nichts von seiner ursprünglichen Größe und Kraft eingebüßt hat. Wenn nun aber unserm Dichter mit Recht vorgeworfen wird, er habe gegen die Einrichtung des alten Theaters gesündigt, daß er den Chor, der doch bekanntlich immer in der Orchestra anwesend blieb, aus dem Hintergrund hervortreten und wieder in ihn verschwinden ließ, so scheint er hierin mit Fleiß und nicht aus Unkenntniß abgewichen zu sein. Böttiger, dem er die Ballade schickte, wird ihn doch wohl über die Einrichtung des griechischen Theaters belehrt haben. Aus einem Briefe an Böttiger aber sehen wir, daß er nur solche Verstöße angegeben haben wollte, die man auch einem Dichter nicht verzeihen könne [1]. Er brachte hierdurch den Chor unserer Vorstellung von auf- und abtretenden Personen näher, wodurch er ihn seinen Lesern anschaulicher und verständlicher machte, und er gewann durch das Verschwinden des Chors einen leeren und stillen Zeitpunkt, in welchem allein der laute Schrei des Mörders von allen Anwesenden gehört werden konnte. Denn wäre, wie es Goethe vorschlug, die gaffende Bemerkung des Mörders nur dem Kreise der Nachbarn vernehmlich gewesen, so hätten zwischen ihm und den nächsten Zuschauern Händel entstehen müssen, und hierdurch wäre erst das Volk aufmerksam geworden. Diesen Wunsch Goethe's aber erklärte Schiller unmöglich ganz erfüllen zu können, ungeachtet er noch zwei neue, den Eindruck des Chors und der Exklamation schildernde Strophen [2] beifügte. Lasse er die Bewegung, entgegnete er mit Recht, nur unter den nächsten Zuschauern entstehen und sich erst allmählig mit ihrer Veranlassung dem Ganzen mittheilen, so bürde er sich ein uninteressantes Detail auf, welches die Masse schwäche und die Aufmerksamkeit vertheile. Sobald nur der Weg zur Auffindung des Mörders geöffnet sei (und das

[1] K. Aug. Böttiger, eine biographische Skizze, von dessen Sohne (Leipzig 1837) S. 136.

[2] Nämlich die 19. („Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet") und die 22. Strophe („Und lauter immer wird die Frage").

leiste der Ausruf, nebst dem darauf folgenden verlegenen Schrecken) so sei die Ballade aus; das andere sei nichts mehr für den Poeten. Wer möchte hierin unserm Schiller nicht recht geben? Er fügt noch folgende Worte bei: „Da ich den Mörder oben sitzend annehme, wo das gemeine Volk seinen Platz hat, so kann er erstlich die Kraniche früher sehen, ehe sie über der Mitte des Theaters schweben. Dadurch gewinne ich, daß der Ausruf der wirklichen Erscheinung der Kraniche vorhergehen kann, worauf hier viel ankommt, und daß also die wirkliche Erscheinung derselben bedeutender wird. Ich gewinne zweitens, daß er, da er oben ruft, besser gehört werden kann; denn nun ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß ihn das ganze Haus schreien hört, wenn gleich nicht alle seine Worte verstehen." Hierzu aber mußte der Vorhang gleichsam gefallen sein und eine augenblickliche Todtenstille im Theater herrschen. Die Furien idealisirte er endlich, wie später die Hexen des Makbeth, wenigstens darin, daß er diesen Ungeheuern, welche im alten Chor ausspähend und haschend dahinstürmen, einen „langsam abgemessenen Schritt" andichtet.

Wenn wir diese Produktion als ein geniales Werk bewundern, werden wir nach dem bisher Erzählten auch den Fleiß und die Besonnenheit zu achten haben, welche für ihre Vollendung aufgeboten wurden. Nach dieser Anerkennung aber soll es nicht verhehlt werden, daß man über die Anlage des Stücks doch auch ein anderes, weniger günstiges Urtheil durchzuführen vermöchte. Früher, könnte man sagen, wollte Schiller die Eumeniden zur Grundlage des Ganzen machen, daher ließ er die Kraniche ganz zurücktreten. Durch Goethe's Einfluß sind diese aber die „Schicksalshelden" geworden, wie sie Schiller selbst nennt. Sie führen doch eigentlich die Entscheidung herbei, weßwegen die Ballade auch nach ihnen benannt ist. Die Eumeniden sind nur etwas Hinzukommendes — und sollten daher nicht so ausführlich dargestellt sein. Aber diese Parthie war einmal gedichtet und blieb daher stehen, als wäre sie der Mittelpunkt des Ganzen. Die Ballade vereinigt zwei Prinzipien, ein Schiller'sches und ein Goethe'sches, und wie man aus dem Briefwechsel deutlich sieht, wollten

diesen Stoff auch beide Dichter bearbeiten, bis Goethe denselben, nicht, wie er später sagt[1], förmlich abtrat, sondern endlich aufgab, nachdem er ihn anfangs bei seinen zerstreuenden Vorbereitungen zur Reise nur zurückgelegt hatte. Denn er konnte in der Darstellung des Chors nicht mit Schiller wetteifern, „und da diese Wendung einmal erfunden ist", meinte er, „so kann die ganze Fabel nicht ohne dieselbe bestehen, und ich würde, wenn ich an meine Bearbeitung noch denken mochte, diesen Chor gleichfalls aufnehmen müssen"[2]. Eine solche Gewalt übten beide Männer gegenseitig auf einander aus.

Der **Ritter Toggenburg** wurde gleichzeitig mit den Kranichen des Ibykus oder schon vorher gedichtet. In dem Briefwechsel mit Goethe geschieht der Romanze nicht Erwähnung. Man hat die Geschichte dieses Gedichtes auf die heilige Ida bezogen, welche durch ihren Gemahl, den Grafen Heinrich von Toggenburg in der Schweiz, von der hohen Burgmauer herabgestürzt ward, weil er argwöhnte, sie stehe mit einem seiner Dienstmannen in einem strafbaren Verhältnisse, die aber, auf eine wunderbare Weise gerettet, lange einsiedlerisch im Walde lebte, bis sie endlich wieder aufgefunden und als unschuldig anerkannt wurde. Jetzt wollte sie sich aber mit ihrem Gemahl nicht mehr vereinigen, sondern ging zuletzt in das nahe gelegene Kloster zu Fischingen, und ward nach ihrem Tode von den Bischöfen zu Konstanz und später auch von einem Papste für eine Heilige erklärt[3].

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 31, S. 187.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 217. Die Richtigkeit des im Text Gesagten erhellt auch aus S. 180.

[3] Schmidt's Taschenbuch deutscher Romanzen S. 214. Auch mein verehrter Freund, Dr. K. Simrock, deutet in seinen **Rheinsagen** unsere Romanze auf jene schweizerische Legende und schickt ihr in seinem Gedichte „Ida von Toggenburg" gleichsam eine erklärende Einleitung voraus. Nachdem die Einsiedlerin im Walde entdeckt ist, stürzt der Graf zu ihren Füßen hin und fleht:

„Heil'ge du,
Unwerth bin ich zu berühren
Deines Kleides Saum,
Dir zu richten muß gebühren
Und ich hoffe kaum.

Aber Götzinger bemerkt, daß hierdurch dem Gedicht eine ganz falsche Beziehung untergelegt sei, wozu nur der Name Toggenburg verführt haben könne. Der Gemahl der heiligen Ida sei weder in das gelobte Land gezogen, noch habe er seine letzten Tage als Einsiedler verlebt; ruhig sei er auf seiner Burg geblieben. In der That, die Worte der Romanze selbst scheinen dieser Auslegung zu widerstreiten. Wie kann die schmachvoll mißhandelte Ida dem Heinrich von Toggenburg doch noch „treue Schwesterliebe" — nur „keine andere Liebe" widmen? Gewiß umgekehrt: entweder diese andere wieder, oder gar keine mehr. Wie hätte der Pilger „an ihres Schlosses Pforte" anklopfen können, da die heilige Ida gar nicht mehr zur menschlichen Herrlichkeit zurückgekehrt war? Dann sagt uns kein Wort in der Romanze, daß der Ritter Reue empfunden und keines deutet eine erlittene Kränkung an. Wie reimt es sich mit dieser Annahme, daß Toggenburg Jahre lang saß „harrend ohne Schmerz und Klage?" Der Schmerz der Liebe kann aussterben, aber auch der Schmerz der Reue? Kurz, es ist hier die Sehnsucht eines reinen, und nicht die Qual eines belasteten Herzens dargestellt. Das unbenannte Fräulein weis't den Bewerber ab, weil ihr ruhiger, engelmilder (d. h. frommer) Sinn keiner irdischen Neigung zugekehrt ist, und um diesem zu genügen, geht sie in ein Kloster.

Der oben genannte Erklärer[1] sagt, daß Schiller eine tyrolische Sage (bekanntlich spielt auch eine ähnliche am Rhein, auf Nonnenwörth und Rolandseck) vor Augen gehabt habe. „Ich erinnere mich nicht mehr," sind seine Worte, „ob

Kannst du dennoch mir vergeben,
(Selig ist verzeihn)
Als dein Diener will ich leben,
Will dein Knecht nur sein.
Ja ich les' in deinen Zügen,
Daß du mild vergibst,
Aber soll mir Gnade taugen,
Sprich, ob du mich liebst."

Hierauf antwortet die Gattin dann: „Ritter, treue Schwesterliebe" ꝛc.

[1] Götzinger's deutsche Dichter, Theil 1, S. 202.

ich sie einst gelesen oder nur habe erzählen hören. Möchten tyrolische Forscher Auskunft darüber geben! Die Scene spielt bei dem Kloster Wolkenviegt, wohin das Fräulein, welches sich dem Heiland frühe angelobt hatte, während der Abwesenheit des Ritters ging. Wolkenviegt aber liegt in der Nähe von Wolkenstein, und mit dem Ritter von Wolkenstein, seinem Verwandten, war Toggenburg in's heilige Land gezogen. Wenn Schiller diesen seine Mannen „im Lande Schweiz" beschicken läßt, so ist dies ein historischer Verstoß; denn die Grafschaft Toggenburg kam erst an die Eidgenossenschaft, als der letzte Graf, Friedrich, in seinem Testament sie derselben vermacht hatte, und in der Zeit, worein die Sage fällt, im zwölften Jahrhundert, gab es noch kein Schweizerland."

Schiller scheint seines bisherigen plastischen und grandiosen Balladenstils müde gewesen zu sein, oder zur Abwechselung stellte er ein neues Genre auf. Hier nimmt er zuerst die Liebessehnsucht in eine Ballade auf, und es waltet keine Grundidee, sondern nur ein Grundgefühl vor. Die frühern Balladen beschäftigen die Anschauung mehr, diese Romanze spricht ganz zum Herzen. Nicht nur die Charaktere, sondern auch die Begebenheit ist sehr wenig motivirt; manches kann man nur errathen. Doch ist die, einer irdischen Neigung abgewandte Jungfrau besser durchgeführt, als der Ritter, von dessen Heftigkeit und Heldenmuth man es nicht begreift, wie diese Eigenschaften in eine bewegungslose Empfindsamkeit erstarren konnten. Aber ist es der Elegie nicht überhaupt eigen, daß sie allein die einsame, in sich befangene Empfindung herstellt und alles andere nur schwach und flüchtig zeichnet? Einen solchen elegischen Ton aber hat unsere Romanze, wie die bisherigen einen tragischen, und wenn diese letztern Dramen zu vergleichen sind oder sich doch dramatisch abschließen, so endigt sich dieses Stück durch das Stillleben des Einsiedlers gleichsam in einer Idylle. Da hier keine erhabene Idee und kein Kampf des Menschen mit der Natur und dem Schicksal, ja nicht einmal eine Handlung, sondern ein Gemüthszustand vorgeführt wird, so kann von Gedrängtheit, Energie und

Pracht der Darstellung nicht die Rede sein. In schlichter, natürlicher Sprache hat der Dichter rein, wahr und rührend das sentimentale Gefühl einer Liebe niedergelegt, die, obgleich verschmäht, sich doch bis zum Tode getreu bleibt. Es wird dem Leser vielleicht nicht unlieb sein, noch das Urtheil eines bekannten Kunstrichters [1] zu lesen: „Das reinste, klarste, bis in das Innerste vollendetste aller Schiller'schen Gedichte wurde von allen Kritikern übersehen. Ich meine die Ballade: der Ritter Toggenburg, ein Gedicht, das keiner besondern Bildungsstufe, sondern der Poesie selbst angehört, von deren reinem, warmem Hauche er bis in das Tiefste durchdrungen ist. Es ist ein Kunstwerk, das, so lange die Heiligkeit der Liebe und der ewige Schmerz unerwiederter Neigung als wahr wird anerkannt werden, bleiben wird, unveraltet und zu allen Zeiten anerkannt."

Die letzte und längste Ballade des Jahres 1797 kündigte Schiller am 22. September seinem Freunde mit den Worten an: „Der Zufall führte mir noch ein recht artiges Thema zu einer Ballade zu, die auch größtentheils fertig ist und den Almanach, wie ich glaube, nicht unwürdig beschließt. Sie besteht aus vierundzwanzig achtzeiligen Strophen, und ist überschrieben: der Gang nach dem Eisenhammer, woraus Sie sehen, daß ich auch das Feuerelement mir vindicire, nachdem ich Wasser und Luft bereis't habe." Die Fabel, welche diesem Gedichte zu Grunde liegt, findet sich in verschiedenen Gestalten. Am nächsten kommt der Schiller'schen Bearbeitung eine deutsche Erzählung, deren Held am Hof eines Königs dienet und bei ihm in Verdacht kommt, mit seiner Gemahlin im Einverständniß zu leben. An ihm bewährt sich das Sprüchwort, „daß Kirchengehen nicht säume." Denn er geht in die am Wege nach dem Kalkofen stehende Kirche, und mittlerweile wird sein Verläumder, der sich aus ungeduldiger Schadenfreude bei den Kalkbrennern nach seinem Tode erkundigen wollte, von diesen selbst in den Ofen geworfen. Schiller hat aber seinen Stoff wahrscheinlich aus einer

[1] Franz Horn's Geschichte und Kritik der deutschen Poesie und Beredsamkeit, S. 223.

französischen Quelle geschöpft, da er den Schauplatz seiner Geschichte, Zabern im Elsaß[1], Saverne nennt.

Wenn der Ritter Toggenburg nur durch die einfache Sprache und Anlage im Volkston liegt, während die bis zum Tod getreue Liebe für eine sich Verweigernde die gemeine Empfindung doch übersteigt, so gehört diese Dichtung ganz der Volksvorstellung an. Die Frömmigkeit und Pflichttreue des Fridolin, zwei gemeinverständliche Begriffe, sind die Achsen des Stückes; die sprüchwörtlichen Redensarten: „Dem lieben Gotte weich' nicht aus, find'st du ihn auf dem Weg," und: „Das ist kein Aufenthalt, das fördert himmelan," sind recht aus dem religiösen Volkssinn herausgegriffen; und die ganze Ballade lehnt sich an das Sprüchwort an: Wer Andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein. Da auch hier kein Ringen mit der Außenwelt, sondern nur eine Begebenheit dargestellt wird, und das tragische Pathos fehlt, so fließt die Erzählung ruhig, eben und in wunderbar einfacher Rede dahin. Es herrscht eine sich gemächlich und in's Weite ausbreitende Entfaltung in ihr. Wenn der Ring des Polykrates und die Kraniche des Ibykus eine Kenntniß des Alterthums und der Taucher eine höhere Bildung zum Verständniß voraussetzen, so findet das Volk im Gang nach dem Eisenhammer seine Tugenden und seinen religiösen Glauben auf eine edle Weise ausgesprochen. Die Ballade legt sich aber auch dadurch näher, als etwa die durchaus objektiven Bilder, der Handschuh und die nadowessische Todtenklage, an unser Herz, weil die Unschuld des Fridolin so gar rührend und rein durchgeführt ist. Er ist durchaus arglos, er ahnet nicht das ihm bereitete Verderben, und versteht nicht einmal den Sinn der Worte, welche die Knechte am Eisenhammer sprechen. Der Graf konnte ihn daher mit Recht in der letzten Strophe ein Kind nennen, mit dem Gott sei und seine Schaaren. Eine höhere Hand leitet ihn unversehrt am Abgrund hin, aber auf eine ganz natürliche Weise. Eben dadurch, daß kein Wunder geschieht, ist die Darstellung nur um so eindringlicher. Mit Fridolin steht sein Verläumder in Kontrast, beide sind aber

[1] Die beiden andern Zabern (Bergzabern und Rheinzabern) liegen in Rheinbaiern. — Das Ausführliche bei Götzinger, Thl. 1, S. 233 ff.

nicht nach Schiller's früherer Manier absichtlich in Gegensatz gestellt. Daher ist das Verbrechen dieses zweiten Franz Moor, der seinen Feind ebenfalls durch eine untergeschobene Handschrift stürzen will, nur so weit hervorgehoben, als es nothwendig ist. Daß er den Anschlag des Grafen kennt, ist nur angedeutet:

„Drauf Robert zum Gesellen spricht
Mit falschem Heuchelschein:
„Frisch auf, Gesell, und säume nicht,
Der Herr begehret dein;""

sein Untergang ist aber nur zu errathen gegeben, wie auch die Bestrafung des Polykrates für seinen Uebermuth und das Ende der Mörder des Ibykus. Die Schilderung solcher Mordscenen widerstrebte dem Zartgefühl des ideell gestimmten Sängers — „das ist nichts für den Dichter," sagt er selbst — und in allen diesen Fällen wäre hierdurch auch die Einheit der darzustellenden Handlung überschritten worden. Und wiegen die Worte: „Und grinzend zerren sie den Mund" 2c. nicht ein gräßliches Gemälde auf, dessen Durchführung sie der Phantasie überlassen?

Unsere Ballade führt uns nicht sogleich mitten in die Handlung ein, wie der Taucher, der Ring des Polykrates, der Handschuh, der Ritter Toggenburg, sondern sie holt einfach erzählend weiter aus, indem sie uns in den drei ersten Strophen mit der Hauptperson und seiner Lage erst näher bekannt macht. Eine Form, welche wir bei keinem andern Gedicht dieser Gattung wiederfinden. Denn in den Kranichen des Ibykus wird es doch nur beiläufig gesagt, daß er der Götterfreund war u. s. w., und die Ballade beginnt ebenfalls mit der Handlung. Nach der Einleitung spielt zuerst Robert von der vierten Strophe an die Hauptrolle; dann übernimmt sie der Graf, „Da ritt in seines Zornes Wuth" 2c., und endlich von der sechszehnten Strophe an („Und jener spricht: „Es soll geschehen") bis zu Ende ist Fridolin die Hauptfigur. In den frühern Balladen, mit Ausnahme des Ritters Toggenburg, nimmt die Geschichte wenig Zeit ein: selbst Ibykus wird an demselben Tage getödtet, sein Leichnam aufgefunden und seine Mörder bestraft.

Die Handlung dieses Gedichtes muß sich wenigstens durch zwei Tage erstrecken, aber der Zeitablauf ist unmerklich gemacht. Nur in Einem Punkte ist die Zeitdauer gleichsam dargestellt. Statt es kurz und prosaisch zu sagen: Es verfloß, während Fridolin in der Kirche war, eine geraume Zeit; stellt uns der Dichter sehr kunstvoll diese geraume Zeit selbst gleichsam vor Augen durch die vielerlei kirchlichen Verrichtungen, die er den Edelknecht als Sakristan verrichten läßt. Diese weitläufige Schilderung der Messe ist eine Scene, welche die Handlung vor unsern Augen scheinbar aufhält, damit sie hinter den Koulissen durch Robert weiter spiele und ihrem Ziele zueile. Die Messe ist hier ein solches, mitten in die Handlung gelegtes kleineres Ganze, wie der Eumenidenchor in den Kranichen des Ibykus, und beide dienen der Handlung, jene hemmend, dieser antreibend.

Die leidenschaftliche Lust, welche Schiller damals für die Darstellung äußerer Erscheinungen gefaßt hatte, ersieht man auch aus der vortrefflichen Schilderung des Eisenwerks: „der Funke sprüht, die Bälge blasen“ ꝛc. Dieses lebendige Gemälde ist ein Gegenstück von der Beschreibung des Strudels im Taucher: „Und es wallet und siedet und brauset und zischt“ ꝛc. Als Goethe die letztere Darstellung durch die Natur selbst bestätigt fand, schrieb ihm Schiller zurück: „Vielleicht führt Ihre Reise Sie auch an meinem Eisenhammer vorbei; und Sie können mir sagen, ob ich dieses kleinere Phänomen richtig dargestellt habe“.

Nach diesem vielfachen Lobe darf ein bedeutender Fehler unseres Gedichts nicht unerwähnt bleiben [1]. Die Gräfin trägt ihrem Diener auf, für sie, welche ihres kranken Sohnes warten müsse, die Messe zu hören:

„Und froh der vielwillkomm'nen Pflicht,
Macht er im Flug sich auf“.

Aber als er jetzt zu der Kirche gelangt, da läßt er sich nicht durch den Auftrag seiner Gebieterin, sondern durch ein Sprüchwort bewegen, in das Gotteshaus zu treten:

[1] Ich folge hierin (wie zum Theil auch in der Beurtheilung der Bürgschaft) einer schriftlichen Mittheilung meines unvergeßlichen Freundes Rißler in Crefeld.

„„Dem lieben Gotte weich nicht aus,
Find'st du ihn auf dem Weg"".
Er spricht's und tritt in's Gotteshaus".

In der Kirche selbst aber ist er des eigentlichen Zweckes, warum er hinein gehen sollte, gar nicht mehr eingedenk; wenigstens wird es erst nachher nur beiläufig gesagt, daß er für die Gräfin gebetet habe, was zum Theil wohl unter Wegs nach der Eisenhütte geschehen sein mochte. So wird die Rettung des Unschuldigen ein Mal durch die treue Befolgung jenes frommen Spruches und das andere Mal durch die Anhänglichkeit an seine Gebieterin bewirkt. Es ist nicht zu läugnen, daß durch diesen Widerspruch der Motive der Eindruck der Dichtung auf den Leser getrübt wird. Während Schiller das eine Motiv, auf Veranlassung der Frömmigkeit in die Kirche zu gehen, in seiner Quelle vorfand, wollte er vermuthlich durch Aufnahme des andern die Gräfin dadurch, daß sie den Auftrag ertheilt, mehr hervortreten lassen und zugleich den Diensteifer Fridolin's in ein helles Licht stellen. Wie er aber beide Antriebe, in die Kirche zu gehen, nach einander aufführt, hängen sie nicht zusammen, sondern schließen sich aus.

Endlich nehmen wir die Balladen des folgenden Jahres noch mit in dieses Kapitel herüber.

Den Stoff zur Bürgschaft verdankt der Dichter, wie er selbst sagt[1], dem Fabelbuche des Hyginus, welcher Nachricht er beifügt: „Ich bin neugierig, ob ich alle Hauptmotive, die in dem Stoffe liegen, glücklich herausgefunden habe. Denken Sie nach, ob Ihnen noch eins beifällt; es ist dieß einer von den Fällen, wo man mit einer großen Deutlichkeit verfahren und gleichsam nach Prinzipien handeln kann". Bei Hygin heißen die Freunde Möros und Selinuntios, und seine Erzählung kommt dem Inhalt unseres Gedichtes ziemlich nahe, ausgenommen, daß bei ihm nur der angeschwollene Strom den Möros zurückhält; die übrigen Hindernisse hat Schiller selbst erfunden. Bei andern Schriftstellern sind die Namen beider Männer Damon und Phintias (welchen letztern der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 295.

Anekdotensammler Valerius Maximus in Pythias verwandelte) und Damon stellte sich nach den besten Nachrichten für den andern als Bürgen nicht aus persönlicher Freundschaft, sondern weil es ihm die Ordenspflicht also gebot. Denn sie waren Pythagoräer, denen es oblag, in jedem Fall der Noth für einander zu stehen. Eben so war Phintias durch die strengen Gesetze des Ordens verpflichtet, sein gegebenes Wort zu lösen. Mit Jamblichus und Diodor von Sicilien ist anzunehmen, daß die Begebenheit unter dem jüngern Dionys vorfiel, Schiller scheint sie mit Hygin unter den ältern Dionys zu verlegen, welcher von 406 bis 368 vor Christus in Syrakus tyrannisirte.

Die Ballade umfaßt drei Tage. Am ersten will Möros den Tyrannen ermorden, und der Freund stellt sich für ihn, der zweite Tag ist nur angedeutet, und den dritten nimmt die Rückreise ein. Die Zeiten dieses Tages sind durch die den Reisenden begleitende Sonne genau geschieden. „Ehe das dritte Morgenroth scheint" eilt er heim; „im Mittag steht die Sonne" als er bei dem übergetretenen Strom anlangt; am Nachmittag, als „die Sonne glühenden Brand versendet", sinken ermattet seine Kniee; der herankommende Abend wird durch die Worte versinnlicht:

„Und die Sonne blickt durch der Zweige Grün,
Und malt auf den glänzenden Matten
Der Bäume gigantische Schatten";

als von fern die Zinnen von Syrakus in des „Abendroths Strahlen" schimmern, kommt ihm Philostratus entgegen, und als endlich „die Sonne untergeht", steht er am Thor der Stadt. Diese genaue Zeitschilderung verbindet die verschiedenartigen Hindernisse, die Möros zu bestehen hat, mit einander und gibt jedem seinen Rahmen.

Die zurückhaltenden Motive sind der angeschwollene Strom, die Räuber, der erschöpfende Durst, die zwei Wanderer und der entgegenkommende Philostratus. Vorzüglich schön und glücklich sind die Räuber erfunden. Gegen das nächstfolgende Motiv des Durstes aber wandte schon Goethe ein: „Es möchte physiologisch nicht ganz zu billigen sein, daß

einer der sich an einem regnichten Tag aus dem Strome gerettet, vor Durst umkommen will, da er noch ganz nasse Kleider haben mag. Aber auch das Wahre abgerechnet und ohne an die Resorption der Haut zu denken, kommt der Phantasie und der Gemüthsstimmung der Durst hier nicht ganz recht". Und es ist, könnte man mit einem Erklärer beifügen, ein Hinderniß, welches Möros gar nicht, wie die übrigen, durch eigene Kraft besiegen, sondern welches nur durch den Zufall gehoben werden kann. Es kommt noch dazu, daß man das plötzliche Hervorsprudeln des Quells aus dem Felsen nach der ganzen Darstellung, wenn auch gewiß gegen die Meinung als eine Erhörung des Gebetes des Dichters des Möros ansehen könnte, wodurch die Erzählung in das Wunderbare hinüberspielte und somit die Glaubwürdigkeit alles Uebrigen geschwächt würde. Der erste Tadler dieses Motivs aber, Goethe, wußte zum Ersatz desselben kein anderes schicklicheres zu nennen, und so ließ Schiller es stehen. Könnte aber nicht, muß man fragen [1], statt des Durstes Möros auch durch die Bitten seiner Schwester, deren Glück er gegründet, und durch die übrigen Anverwandten zurückgehalten werden, wie einst Regulus durch seine Mitbürger? Das letzte hemmende Motiv, der entgegenkommende Philostratus, des Hauses redlicher Hüter", hat noch den besondern Zweck, uns in einer Strophe mit dem bekannt zu machen, was sich während der Abwesenheit des Möros mit seinem Freund in Syrakus zugetragen, so daß durch diese Relation der Hauptheld von Anfang bis zu Ende immer auf der Scene bleibt. Aber ohne Zweifel mußte das Entgegenkommen des Hüters als ein absichtliches besser motivirt werden. Denn er wandelt doch wohl nicht zufällig hier spazieren, gerade in der Stunde, wo der Freund seines abwesenden Herrn hingerichtet wird, sondern er geht diesem mit Fleiß entgegen, um ihn von der Rückkehr abzuhalten. Dieß muß man aber errathen, besonders da die Worte: „der erkennt entsetzt den Gebieter" vorauszusetzen scheinen, Philostratus habe ihn nicht erwartet.

Der Hausverwalter entsetzt sich aus Besorgniß für seinen Gebieter:

[1] Götzinger, deutsche Dichter, Theil 1, S. 244.

„Zurück! du rettest den Freund nicht mehr,
So rette das eigene Leben!“

Diese Befürchtung theilt auch Möros: „Er schlachte der Opfer zweie“; aber sie scheint in der That ungegründet. Er hat, wenn er nach der Hinrichtung des Freundes sich stellt, nichts mehr zu befürchten. Der Tyrann würde seinem eigenen Zweck entgegenhandeln, wenn er dem Möros das Versprechen nicht hielte, ihm, wenn Selinuntios sterbe, die Strafe zu erlassen. Er wollte ja an diesem Beispiel den praktischen Beweis liefern, daß die Treue ein leerer Wahn sei. Er mußte also, weil Möros ihm durch seine verspätete Ankunft Recht zu geben schien, triumphiren, und den steten Beweisführer seiner Menschenverachtung am Leben erhalten. Und endlich müssen wir es gestehen, daß wir auch mit Götzinger an den Schlußworten der Ballade:

„So nehmet auch mich zum Genossen an,
Ich sei, gewährt mir die Bitte,
In euerm Bunde der dritte!“

einen Anstoß nehmen. Der Tyrann konnte wohl den augenblicklichen Wunsch hegen, in einen solchen treuen Freundschaftsbund aufgenommen zu werden, die ernstliche Bitte aber, daß dieses wirklich geschehen möge, konnte er so schroff und stark nicht gegen zwei Männer aussprechen, von denen ihn der eine hatte ermorden und er selbst den andern hatte wollen hinrichten lassen. Dionys vergißt bei dieser Bitte ganz seine Lage, und fällt auch aus seinem Charakter. Er konnte den treuen Freunden gegenüber nur sein eigenes Elend und die Unmöglichkeit lebendig fühlen, wieder zur Tugend zurückzukehren. Auch wären diese Worte in dem Munde des immer noch empfänglichen, durch Platon angeregten jüngern Dionysius wahrscheinlicher, als wenn sie der ältere Dionysius, dieser bluttriefende Unmensch, ausspricht. Aber auch von dieser historischen Wahrscheinlichkeit abgesehen, hätte Schiller in der angedeuteten Weise die Herrlichkeit der That durch den Eindruck, den sie auf den Tyrann machte, bestimmt zeichnen können, ohne daß es nöthig gewesen wäre, die poetische Wahrscheinlichkeit zu-

Zugvögeln und dem Chor der Erinnyen. An einigen Stellen tritt die Treue, das strenge Worthalten, an andern die persönliche Zuneigung, zum Theil ausschließlich hervor. Der Tyrann z. B. will nicht die innige Herzensneiguug, sondern die stoische Tugend des Worthaltens auf die Probe stellen, daher sagt er: „Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn.“ In andern Stellen dagegen fällt die That unter die Kategorie der persönlichen Freundschaft, wie z. B. wenn es heißt: „Und der Freund mir, der liebende, sterbe,“ so wie auch die Verse:

„In den Armen liegen sich beide,
Und weinen vor Schmerzen und Freude,“

uns eine innige Freundschaft darstellen. Wo aber beide Motive mit einander vereinigt sind, sieht man recht, wie eines den Eindruck des andern schwächt, z. B. in den Zeilen:

„Deß rühme der blut'ge Tyrann sich nicht,
Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht,
Er schlachte der Opfer zweie,
Und glaube an Liebe und Treue.“

Soll denn das der menschenverachtende Tyrann allein lernen, daß der Freund nur dem F r e u n d e das Wort hält? daß nur innerhalb des engen Bezirkes der Freundschaft die Pflicht nicht gebrochen wird? Gewiß, wenn er durch dieses Opfer die Macht der Liebe kennen lernt, wird er von der Allgemeinheit der Treue unter den Menschen überhaupt noch nicht überzeugt sein — und er wird sich nicht vor der Tugend beugen, weil er sie noch nicht in ihrer vollen Majestät gesehen hat.

Wegen der gerügten Mängel (das lästige Und, womit fünf und vierzig Verse anfangen, gar nicht einmal in Anschlag gebracht) möchten wir das Urtheil, „daß die Bürgschaft zu unsern vollendetsten Balladen gehöre,“ nicht unterschreiben. Aber allerdings spricht sich in des Möros Bürgerstolz und Pflichtgefühl und andererseits in seiner zärtlichen Freundschaft zugleich die heroische und die humane Natur unseres Dichters — also der ganze Schiller aus.

In derselben Zeit, in welcher die Bürgschaft entstand, Ende August und in den ersten Tagen des folgenden Monats

1798, ward der Kampf mit dem Drachen gedichtet. Schiller nahm diesen Stoff, so wie den Plan zu den Malthesern, aus Niethammers Uebersetzung von Vertot's Geschichte des Johanniterordens, zu welcher er eine Vorrede geschrieben hatte.[1] Die Geschichte, in deren Darstellung der Dichter beinahe ganz seiner Quelle folgte, fällt unter den Helion von Villeneuve, der von 1323 bis 1346 Großmeister des Ordens war. Die ungeheure Schlange oder das Krokodil, welches großes Elend auf der Insel verursachte und selbst Menschen verschlang, lag in einer großen Felsenhöhle neben einem Sumpfe am Fuße des Berges St. Stephan, zwei Meilen von Rhodus. Der von dem Dichter gepriesene Ritter hieß Dieudonné (Deodat) von Gozon, nach einem Familienschlosse in der Provenze. Nach Vertot brachten die Ritter den Besieger des Ungethüms in den Pallast des Großmeisters, welcher ihn aber auf der Stelle ins Gefängniß abführen ließ, und in der hierauf zusammenberufenen Rathsversammlung auf den Tod des Siegers antrug. Doch begnügte sich die Versammlung damit, ihm das Ordenskleid zu nehmen. Als durch diese Strafe der Ordenszucht genüge gethan war, schenkte ihm der Großmeister seine Gnade wieder; er gab ihm auf dringendes Bitten der ersten Komthure sein Kleid zurück und überhäufte ihn mit Wohlthaten. Endlich erhob er ihn sogar zum Komthur — was unser Dichter durch die Schlußworte andeutet:

> „Nimm dieses Kreuz! Es ist der Lohn
> Der Demuth, die sich selbst bezwungen“ —

und machte ihn zu seinem Statthalter auf der Insel. Das Haupt der Schlange befestigte man als Denkmal von Gozon's Siege auf einem Thore der Stadt. Als Helion von Villeneuve starb, ward er Großmeister und starb als solcher im Jahr 1353. Auf sein Grabmal setzte man die Worte: **Draconis Exstinctor.**

Schiller schreibt, er habe sich bei der Komposition dieser Ballade die Unterhaltung verschafft, mit einer gewissen

[1] Siehe Theil. 2, S. 176. ff.

plastischen Besonnenheit zu verfahren, welche der Anblick der Kupferwerke, die Goethe bei ihm zurückließ, in ihm entwickelt habe [1]. Diese Worte sind auf die Erlegung des Drachens zu beziehen, auf die längste und prächtigste Parthie, welche in ihrer Art der Beschreibung der Meerestiefe im Taucher und dem Eumenidenchor in den Kranichen des Ibykus zu vergleichen ist. Die Erzählung des Ritters, wie er die Schlange getödtet, ist keine historische Relation, sondern eine Versinnlichung der Begebenheit; er macht uns gleichsam zu Augenzeugen, ja zu Theilnehmern seines Abenteuers. Das Drachenbild, welches er den Künstler in seiner Heimath zusammenfügen läßt, um sein Roß und Doggenpaar an den Kampf mit dem Ungethüm zu gewöhnen, entsteht vor unsern Augen, und der Kampf mit der Schlange ist mit meisterhafter Anschaulichkeit und Lebendigkeit gezeichnet. Der historischen Masse, welche dem Dichter durch Vertot überliefert ward, hat die Poesie ein zweites erhöhtes und unsterbliches Leben zurückgegeben. Diese ganze Erzählung des Dieudonné vor den Rittern des Spitals und dem nachgeströmten Volk in dem Kloster ist mit den Worten des Großmeisters zu Einer Scene verschmolzen. Was nach Vertot an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten geschah, hat der Dramatiker an Einen Platz und in Eine Handlung zusammengefaßt. Das zerstreut und weit auseinander Liegende ist in ein großes Gemälde vereinigt. Der Dichter wendet hier denselben Kunstgriff an, den er im Taucher und in dem spätern Grafen von Habsburg gebraucht, wo sich ebenfalls durch eingeschobene Erzählung die dramatisirte Handlung erweitert. Ein neuer Vorhang wird aufgezogen, und ein zweites bedeutungsvolles Schauspiel vereinigt sich mit dem Vordergrund zu Einer Scene; und das neue Gemälde, welches der Berichterstatter vor uns aufrollt, ist für die darzustellende Haupthandlung ein dienendes Glied. Auch den epischen Stil, uns sogleich mitten in die Sache zu versetzen, finden wir bei unserer Ballade wieder, aber bei keiner andern wird unsere Erwartung schon durch die ersten Verse in gleichem Grade gespannt, und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 267.

nur noch der Anfang des Tauchers kann mit der imposanten Einleitung unseres Stücks verglichen werden:

„Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
Die langen Gassen brausend fort?
Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen„?

So spannend der Anfang, eben so prägnant und bedeutungsvoll abrundend ist der Schluß der Ballade, wie wir ein ähnliches rasches Ende auch im Taucher, im Ring des Polykrates, in den Kranichen des Ibykus und andern Stücken finden. Da hier der Mensch wieder im Kampf mit einer überlegenen Naturkraft erscheint, wie im Taucher [1], so hat die Darstellung einen pathetisch tragischen Charakter, und die Sprache ist majestätisch und prachtvoll. Die gedrängte, Lücken lassende Kürze, auf welche wir in der Bürgschaft aufmerksam machten, findet sich hier nur stellenweise, z. B. in den Versen:

„Da flößte mir der Geist es ein;
Froh rief ich aus: Ich hab's gefunden.
Und trat zu dir und sprach das Wort:
„Mich zieht es nach der Heimath fort."
Du, Herr, willfahrtest meinen Bitten,
Und glücklich war das Meer durchschnitten."

Im Allgemeinen herrscht eine epische Ausführlichkeit vor, selbst in der Einleitung.

Die wohlüberlegte Heldenthat des Jünglings aber soll uns eine Vernunftidee vor das Bewußtsein führen, vor welcher sich jene beugen muß. Der Zweck der Ballade ist es keineswegs, uns die Tödtung der Schlange zu schildern, weßwegen der Dichter diese That, dadurch daß er sie, wenn auch weitläufig, nur erzählt werden läßt, in den Hintergrund stellt und zu einem bloßen Mittel herabsetzt. Denn ehe wir den Kampf und Sieg selbst näher kennen lernen, wissen wir schon, daß der Ritter nicht hat kämpfen sollen, und um dieses Verbot schürzt sich der Knoten der ganzen Ballade. Der Gegensatz zwischen dem Ritter und dem Großmeister tritt

[1] „Und Gott empfehl' ich meine Seele" sagt Dieudonné. „Der Jüngling sich Gott empfiehlt" heißt es im Taucher.

sogleich als die Hauptsache hervor und umfaßt die Grundidee des Ganzen. „Es sollte mir lieb sein, äußert sich Schiller über diese Ballade[1], wenn ich den christlich-mönchisch-ritterlichen Geist der Handlung richtig getroffen, und die disparaten Momente derselben in einem harmonirenden Ganzen vereinigt hätte. Die Erzählung des Ritters ist zwar etwas lang ausgefallen, doch das Detail war nöthig, und trennen ließ sie sich nicht wohl.“ — Welches ist aber dieser „christlich-mönchisch-ritterliche Geist,“ den die Handlung darstellen soll? Schiller selbst hat ihn in einer andern Stelle näher bezeichnet: „Ein feuriger Rittergeist verbindet sich in dem Johanniterorden mit zwangvollen Ordensregeln, Kriegszucht mit Mönchsdisciplin, die strenge Selbstverläugnung, welche das Christenthum fordert, mit kühnem Soldatentrotz, um gegen den äußern Feind der Religion einen undurchdringlichen Phalanx zu bilden, und mit gleichem Heroismus ihren mächtigen Gegnern von Innen, dem Stolz und der Ueppigkeit, einen ewigen Krieg zu schwören“[2]. So gehen zwei Ideen durch unser Gedicht, die ritterliche des Heldenmuthes, welche der Besieger des Drachen darstellt, und die christlich-mönchische der an einen geistlichen Orden geknüpften Selbstverläugnung, welche Idee der Großmeister vertritt. Doch macht sich der Heldenmuth des Jünglings hier nicht, der einen Bestimmung des Ordens gemäß, gegen Feinde des christlichen Glaubens geltend. Daher entschuldigt er vor dem Meister diese scheinbare Verirrung seines Muthes mit einem Blick auf die Heroen des „blinden Heidenthums“:

„Ist nur der Sarazen es werth,
Daß ihn bekämpft des Christen Schwerdt?
Bekriegt er nur die falschen Götter?
Gesandt ist er der Welt zum Retter!“ u. s. w.

Aber sogleich fügt er einen zweiten, speziellen, Rechtfertigungsgrund seiner That bei, durch welchen er sich in Gegensatz zu den fünf Ordensbrüdern stellt, die „des kühnen Muthes Opfer worden“:

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 294.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1140. (Oktavausg. Bd. 11, S. 375.)

„Doch seinen Muth muß Weisheit leiten,
Und List muß mit der Stärke streiten.“

Diese Worte führen ihn dann ungezwungen zur Erzählung der umsichtigen Anstalten über, die er traf, um nicht das Schicksal seiner Vorgänger zu haben. Weil er das Ungeheuer durch List und kluggewandten Sinn zu besiegen versuchte, meinte er gleichsam über das Verbot des Meisters erhaben zu sein, welches nur für solche unbedachtsame Kämpfer gelte, wie die frühern Ritter waren. Daher spricht er getrost: „Ich hab' erfüllt die Ritterpflicht“, muß aber doch erröthen, als der Meister fragt, welches die erste Pflicht des für Christus fechtenden Ritters sei. Sein Sophisma kann sein richtiges Gefühl, daß er die christlich-demüthige Selbstverläugnung, auf welche der Orden gegründet war, verletzt habe, nicht übertäuben. Dem sich selbst und der eigenen Klugheit vertrauenden und Gehör gebenden Heldenmuth gegenüber hebt nun, als der Jüngling seine That erzählt hat, in den drei letzten Strophen, der Großmeister das „christlich-mönchische Prinzip“, die Grundidee der ganzen Dichtung, auf eine vortreffliche Weise hervor. Es gibt nichts herrlicheres, als das Bild:

„Ein Feind kommst du zurück dem Orden,
Und einen schlimmern Wurm gebar
Dein Herz, als dieser Drache war,“

da die Vergleichung eben so unerwartet kommt, als sie nahe liegt, und sich auf eine Gestalt bezieht, die noch unsere ganz Seele erfüllt. Dieses Grundprinzip, welchem der bloße Muth, diese „Mameluckentugend“, weichen soll, stellt Helion de Villeneuve so allgemein und rein dar, als es sein Standpunkt immer erlaubt. Der Ungehorsam untergräbt nach seinen Worten nicht nur die Ordensdisciplin, sondern „der widerspenstige Geist“ stellt sich ihm unter einen höhern Gesichtspunkt. Er ist's, welcher überhaupt „der Ordnung heilig Band zerreißt“ und „der die Welt zerstöret.“ Der Gehorsam ist nicht als eine äußere, enge, aufgezwungene Rechtspflicht aufgefaßt — ein solcher könnte sich bei dem Mameluken eben so gut finden, als der bloße Muth — sondern er ist die innerliche und allgemeine religiöse Tugend des Christen. Er

ist die Gesinnung, durch welche der Christ seine Willkühr bändigt und sich des eigenen Ruhmes entschlägt, um Christi Dienst allein zu leben, um nach seinem Beispiel in sich selbst verläugnender Niedrigkeit die Pflichten der Krankenpflege, der Mildthätigkeit zu üben, wie wir sie die Johanniter vollbringen sehen.[1] Diesen sich mit Selbstaufopferung Christo unterwerfende Gehorsam nennt die Ballade auch „Demuth, die sich selbst bezwinget." Da nun der Jüngling dem Befehle des Meisters, den Ordensschmuck abzulegen, bereitwillig und ehrerbietig gehorcht, so beweis't er hiedurch die Denkweise, deren Mangel eigentlich durch die Ausschließung aus dem Orden bestraft werden sollte. Wegen dieser noch vorhandenen Gesinnung wird ihm eine einzelne That, durch welche sie verletzt wurde, verziehen. So trieb Schiller die Geschichte, ganz von seiner Quelle abweichend, in das Innere des Menschen hinein.

Sein großartiger Sinn hat die ganze Scene zu einer öffentlichen gemacht. Wie die Erlegung der Schlange, so ist auch das Gericht über ihren Besieger Volkssache. Aber die Tugend, welcher alles in der Ballade zugekehrt ist, wird dadurch auch gewichtiger, daß ihr der Preis ertheilt wird, ungeachtet auf der andern Wagschale nicht allein die Befreiung von einer schrecklichen Landplage steht, sondern auch die Beifall jauchzende Menge und die um Gnade flehenden Brüder. Die Ballade hat durch ihren ideellen Gehalt einige Aehnlichkeit mit dem verschleierten Bild zu Sais. In ihr nämlich ist die Tapferkeit, in dem Bild zu Sais die Wißbegierde in Gegensatz zu einem höhern Gebot gestellt, und wie der Taucher, so lehrt uns auch der Kampf mit dem Drachen Bezwingung unseres Muthes im Angesicht einer göttlichen Macht. Die Charakteristik ist wieder der schwächste Theil der Dichtung. Der Ritter und der Großmeister gehen in die Ideen auf, die sie vertreten. Schiller hat sorgfältig alle individuelle Züge vermieden, und doch mußte er damals schon die Abhandlung Humboldt's gelesen haben, worin dieser richtig sagt: "Ideal ist die Darstellung einer Idee in einem

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 84. 1. (Oktavausg. B. 1, S. 416).

Individuum."[1] Man könnte endlich fragen, warum er diese Ballade allein von allen andern Romanze genannt habe. Ich glaube, weil sie die Weltanschauung des Christenthums in dem Sinne ausspricht, wie sich dieselbe im Mittelalter ausgebildet hatte. Deßwegen heißt auch die Jungfrau von Orleans eine „romantische Tragödie."[2]

Wenn der realistische Wallenstein, mit welchem Schiller damals vorzüglich beschäftigt war, auf die plastische Gestaltung aller dieser Balladen entschieden vortheilhaft einwirkte, so ist das letzte kleine Gedicht, von dem wir noch einige Worte zu sagen haben, eigens für jenes Drama verfertigt. Ich meine des Mädchens Klage, außer dem Ritter Toggenburg die einzige Romanze dieser Zeit, welche von Liebe durchdrungen ist, und eben so rührend einfach und wunderbar ergreifend, wie jenes Gedicht. Des Mädchens Klage läßt den frischen Schmerz verschwundener Liebe zu unserer Seele dringen. Das Gefühl ist subjektiv, aber es ist, wenn auch in leichter, zarter Zeichnung, objektiv gestaltet. Ein eigens motivirter Charakter des Mädchens spricht sich aber nicht aus, und der Grundgedanke hebt sich sichtbar aus dem Gedicht hervor. Das Mägdlein, welches ihren Geliebten verloren hat, sitzt mit bethräntem Auge auf dem Rasen des Ufers — oder, wie es im Wallenstein heißt, sie „wandelt an Ufers Grün" — und erleichtert sich durch Klagen; wie der Dichter sagt: „Und sie seufzt hinaus in die finst're Nacht". Die Welt ist leer für sie, es bleibt ihr nichts mehr zu wünschen übrig, mit ihrer Liebe ist ihr Leben dem Gehalte nach beschlossen: „Ich habe gelebet und geliebet". Sie wendet sich betend himmelwärts: „Du Heilige, rufe dein Kind zurück". Die Heilige antwortet in der dritten Strophe, die Thräne der Jungfrau fließe vergebens, und ihre Klage wecke die Todten nicht auf, aber sie möge das nennen, was nach entschwundener Liebeslust das Herz tröste und heile; das solle

[1] Ueber Hermann und Dorothea, S. 28. Vergleiche Theil 3.

[2] Doch ist zu bemerken, daß in dem Musenalmanach für 1799 auch die Bürgschaft durch den Namen Romanze bezeichnet ist, wofür ich keinen Grund anzugeben weiß.

einer der sich an einem regnichten Tag aus dem Strome gerettet, vor Durst umkommen will, da er noch ganz nasse Kleider haben mag. Aber auch das Wahre abgerechnet und ohne an die Resorption der Haut zu denken, kommt der Phantasie und der Gemüthsstimmung der Durst hier nicht ganz recht". Und es ist, könnte man mit einem Erklärer beifügen, ein Hinderniß, welches Möros gar nicht, wie die übrigen, durch eigene Kraft besiegen, sondern welches nur durch den Zufall gehoben werden kann. Es kommt noch dazu, daß man das plötzliche Hervorsprudeln des Quells aus dem Felsen nach der ganzen Darstellung, wenn auch gewiß gegen die Meinung als eine Erhörung des Gebetes des Dichters des Möros ansehen könnte, wodurch die Erzählung in das Wunderbare hinüberspielte und somit die Glaubwürdigkeit alles Uebrigen geschwächt würde. Der erste Tadler dieses Motivs aber, Goethe, wußte zum Ersatz desselben kein anderes schicklicheres zu nennen, und so ließ Schiller es stehen. Könnte aber nicht, muß man fragen [1], statt des Durstes Möros auch durch die Bitten seiner Schwester, deren Glück er gegründet, und durch die übrigen Anverwandten zurückgehalten werden, wie einst Regulus durch seine Mitbürger? Das letzte hemmende Motiv, der entgegenkommende Philostratus, des Hauses redlicher Hüter", hat noch den besondern Zweck, uns in einer Strophe mit dem bekannt zu machen, was sich während der Abwesenheit des Möros mit seinem Freund in Syrakus zugetragen, so daß durch diese Relation der Hauptheld von Anfang bis zu Ende immer auf der Scene bleibt. Aber ohne Zweifel mußte das Entgegenkommen des Hüters als ein absichtliches besser motivirt werden. Denn er wandelt doch wohl nicht zufällig hier spazieren, gerade in der Stunde, wo der Freund seines abwesenden Herrn hingerichtet wird, sondern er geht diesem mit Fleiß entgegen, um ihn von der Rückkehr abzuhalten. Dieß muß man aber errathen, besonders da die Worte: „der erkennt entsetzt den Gebieter" vorauszusetzen scheinen, Philostratus habe ihn nicht erwartet.

Der Hausverwalter entsetzt sich aus Besorgniß für seinen Gebieter:

[1] Götzinger, deutsche Dichter, Theil 1, S. 244.

> „Zurück! du rettest den Freund nicht mehr,
> So rette das eigene Leben!“

Diese Befürchtung theilt auch Möros: „Er schlachte der Opfer zweie“; aber sie scheint in der That ungegründet. Er hat, wenn er nach der Hinrichtung des Freundes sich stellt, nichts mehr zu befürchten. Der Tyrann würde seinem eigenen Zweck entgegenhandeln, wenn er dem Möros das Versprechen nicht hielte, ihm, wenn Selinuntios sterbe, die Strafe zu erlassen. Er wollte ja an diesem Beispiel den praktischen Beweis liefern, daß die Treue ein leerer Wahn sei. Er mußte also, weil Möros ihm durch seine verspätete Ankunft Recht zu geben schien, triumphiren, und den steten Beweisführer seiner Menschenverachtung am Leben erhalten. Und endlich müssen wir es gestehen, daß wir auch mit Götzinger an den Schlußworten der Ballade:

> „So nehmet auch mich zum Genossen an,
> Ich sei, gewährt mir die Bitte,
> In euerm Bunde der dritte!“

einen Anstoß nehmen. Der Tyrann konnte wohl den augenblicklichen Wunsch hegen, in einen solchen treuen Freundschaftsbund aufgenommen zu werden, die ernstliche Bitte aber, daß dieses wirklich geschehen möge, konnte er so schroff und stark nicht gegen zwei Männer aussprechen, von denen ihn der eine hatte ermorden und er selbst den andern hatte wollen hinrichten lassen. Dionys vergißt bei dieser Bitte ganz seine Lage, und fällt auch aus seinem Charakter. Er konnte den treuen Freunden gegenüber nur sein eigenes Elend und die Unmöglichkeit lebendig fühlen, wieder zur Tugend zurückzukehren. Auch wären diese Worte in dem Munde des immer noch empfänglichen, durch Platon angeregten jüngern Dionysius wahrscheinlicher, als wenn sie der ältere Dionysius, dieser bluttriefende Unmensch, ausspricht. Aber auch von dieser historischen Wahrscheinlichkeit abgesehen, hätte Schiller in der angedeuteten Weise die Herrlichkeit der That durch den Eindruck, den sie auf den Tyrann machte, bestimmt zeichnen können, ohne daß es nöthig gewesen wäre, die poetische Wahrscheinlichkeit zu-

gleich zu verletzen. Nehmen wir auch an, der Tyrann habe die Bitte nur in einer augenblicklichen Aufwallung ausgestoßen, denn er fühlt ja eine menschliche Rührung und stimmt jetzt in jenen Spruch aus den Worten des Glaubens ein: „Und die Tugend, sie ist kein leerer Schall“ — so mußte diese Bitte selbst, den Freunden, an die sie gerichtet war, doch beinahe lächerlich — und dem Leser muß sie eben daher widersprechend vorkommen. Schiller hätte den Tyrannen von irgend einer Seite würdig darstellen sollen, der dritte des Bundes zu sein, wozu ihn seine momentane Rührung und Bewunderung noch nicht befähigt. Dann wäre die Bitte aus seinem Charakter und seiner Lage heraus verständlich gewesen.

Als die Hauptperson der Ballade nannten wir oben den Möros, dessen Seelengröße schon durch das kühne Unternehmen, seine Vaterstadt zu befreien, angedeutet, und durch die Beharrlichkeit, womit er die sich ihm entgegenstellenden Hindernisse überwindet, um dem Freunde sein Wort zu lösen, auf das glänzendste dargestellt wird. Die Ballade ist wohl deßwegen so beliebt und besonders auch bei der Jugend so einheimisch, weil sie bei ihrem raschen Gang und ihrer plastischen Lebendigkeit die Macht des Gemüthes im Dienste einer einfachen, gemeinverständlichen Idee so rührend und herrlich offenbart. Denn diese ideale Macht hat nicht allein den Erhaltungstrieb ganz ausgelöscht, sondern triumphirt auch über alle äußere Hemmungen der Natur und zuletzt noch über den kalten Hohn und Unglauben des Tyrannen. Der Himmel besiegt hier nicht allein das Irdische, sondern auch die Hölle. Das Reale ist in der Ballade trefflich mit dem Idealen verbunden. Die Einleitung scheint mir durch ihre abgerissene, kühne Kürze bewunderungswürdig und gleichsam den wortkargen und thatenreichen Charakter des Möros in sich aufgenommen zu haben. Lakonismus charakterisirt eben so sehr thatkräftige Menschen und Völker, als erhaben gestimmte Schriftsteller, deren große Denkungsart die kleine Ausführung verschmäht. Da aber, wo in der Ballade der eigentliche Gegenstand anfängt behandelt zu werden, von hier an bis an's Ende des Stückes ist, weil das Ganze nicht in Eine Scene vereinigt werden konnte, eine Reihe bunter, kleinerer

Gemälde an einander gereiht, die alle in die verschiedenen Tageszeiten niedergelegt sind. Es ist ein wanderndes und sich immer verwandelndes Bild!

Welches aber ist die Hauptidee, die uns auf diesem realen Grunde dargestellt wird, welches ist der Leitstern, der den Möros durch alle Hindernisse bis zu seinem Ziele führt? Offenbar Freundestreue[1]. Denn es liegt am Tage, daß Schiller den Möros von mehr als dem Verlangen getrieben werden läßt, seiner Ordenspflicht gemäß das gegebene Wort zu lösen. Er hat das Moment, daß beide Freunde Pythagoräer waren, ganz aus seiner Darstellung ausgeschlossen, und scheint es überhaupt nicht einmal gewußt zu haben, daß einige Schriftsteller in der That nur die erfüllte Ordenspflicht der Treue bemerkenswerth finden. Bei ihm sind Möros und Selinuntios durch Herzensneigung vereinigte Freunde, ihr Bund ist auf ihre Personen begrenzt. Nicht die Treue überhaupt, sondern die Treue eines Freundes gegen den andern ist das Prinzip der Ballade. Aber wie? schwächt und verdunkelt nicht von diesen beiden Ideen der Treue und Freundschaft eine die andere? Sein gegebenes Wort mußte Möros halten, auch wenn der andere sein Freund nicht war, und seine Pflichterfüllung verliert an Erhabenheit, wenn ihn die Freundschaft bei derselben unterstützt. Dagegen kann auch die Freundschaft in der That des Möros nicht in ihrem wahren, hellen Lichte glänzen, wie etwa in dem Wettstreit des Orestes und Pylades. Da von diesen einer der Diana geopfert werden sollte, wollte jeder freiwillig für den andern sterben. Möros aber handelt nicht mehr frei, er ist ja an sein gegebenes Wort gebunden und er leistet dem Freunde nicht mehr, als er auch dem Feinde zu leisten schuldig wäre. Aber nicht allein die Freundschaft und Treue beeinträchtigen sich in der Erzählung gegenseitig, sondern diese Vereinigung schadet auch dem Eindruck der Dichtung. Die Ballade schwankt, strenge genommen, zwischen beiden Prinzipien, wie der Gang nach dem Eisenhammer zwischen der Frömmigkeit und der Dienstpflicht und die Kraniche des Ibykus zwischen diesen

[1] Viehoff's ausgewählte Stücke, Bd. 2, S. 188 f.

Zugvögeln und dem Chor der Erinnyen. An einigen Stellen tritt die Treue, das strenge Worthalten, an andern die persönliche Zuneigung, zum Theil ausschließlich hervor. Der Tyrann z. B. will nicht die innige Herzensneigung, sondern die stoische Tugend des Worthaltens auf die Probe stellen, daher sagt er: „Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn.“ In andern Stellen dagegen fällt die That unter die Kategorie der persönlichen Freundschaft, wie z. B. wenn es heißt: „Und der Freund mir, der liebende, sterbe,“ so wie auch die Verse:

„In den Armen liegen sich beide,
Und weinen vor Schmerzen und Freude,“

uns eine innige Freundschaft darstellen. Wo aber beide Motive mit einander vereinigt sind, sieht man recht, wie eines den Eindruck des andern schwächt, z. B. in den Zeilen:

„Deß rühme der blut'ge Tyrann sich nicht,
Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht,
Er schlachte der Opfer zweie,
Und glaube an Liebe und Treue.“

Soll denn das der menschenverachtende Tyrann allein lernen, daß der Freund nur dem Freunde das Wort hält? daß nur innerhalb des engen Bezirkes der Freundschaft die Pflicht nicht gebrochen wird? Gewiß, wenn er durch dieses Opfer die Macht der Liebe kennen lernt, wird er von der Allgemeinheit der Treue unter den Menschen überhaupt noch nicht überzeugt sein — und er wird sich nicht vor der Tugend beugen, weil er sie noch nicht in ihrer vollen Majestät gesehen hat.

Wegen der gerügten Mängel (das lästige Und, womit fünf und vierzig Verse anfangen, gar nicht einmal in Anschlag gebracht) möchten wir das Urtheil, „daß die Bürgschaft zu unsern vollendetsten Balladen gehöre,“ nicht unterschreiben. Aber allerdings spricht sich in des Möros Bürgerstolz und Pflichtgefühl und andererseits in seiner zärtlichen Freundschaft zugleich die heroische und die humane Natur unseres Dichters — also der ganze Schiller aus.

In derselben Zeit, in welcher die Bürgschaft entstand, Ende August und in den ersten Tagen des folgenden Monats

1798, ward der Kampf mit dem Drachen gedichtet. Schiller nahm diesen Stoff, so wie den Plan zu den Malthesern, aus Niethammers Uebersetzung von Vertot's Geschichte des Johanniterordens, zu welcher er eine Vorrede geschrieben hatte.[1] Die Geschichte, in deren Darstellung der Dichter beinahe ganz seiner Quelle folgte, fällt unter den Helion von Villeneuve, der von 1323 bis 1346 Großmeister des Ordens war. Die ungeheure Schlange oder das Krokodil, welches großes Elend auf der Insel verursachte und selbst Menschen verschlang, lag in einer großen Felsenhöhle neben einem Sumpfe am Fuße des Berges St. Stephan, zwei Meilen von Rhodus. Der von dem Dichter gepriesene Ritter hieß Dieudonné (Deodat) von Gozon, nach einem Familienschlosse in der Provenze. Nach Vertot brachten die Ritter den Besieger des Ungethüms in den Pallast des Großmeisters, welcher ihn aber auf der Stelle ins Gefängniß abführen ließ, und in der hierauf zusammenberufenen Rathsversammlung auf den Tod des Siegers antrug. Doch begnügte sich die Versammlung damit, ihm das Ordenskleid zu nehmen. Als durch diese Strafe der Ordenszucht genüge gethan war, schenkte ihm der Großmeister seine Gnade wieder; er gab ihm auf dringendes Bitten der ersten Komthure sein Kleid zurück und überhäufte ihn mit Wohlthaten. Endlich erhob er ihn sogar zum Komthur — was unser Dichter durch die Schlußworte andeutet:

„Nimm dieses Kreuz! Es ist der Lohn
Der Demuth, die sich selbst bezwungen" —

und machte ihn zu seinem Statthalter auf der Insel. Das Haupt der Schlange befestigte man als Denkmal von Gozon's Siege auf einem Thore der Stadt. Als Helion von Villeneuve starb, ward er Großmeister und starb als solcher im Jahr 1353. Auf sein Grabmal setzte man die Worte: **Draconis Exstinctor.**

Schiller schreibt, er habe sich bei der Komposition dieser Ballade die Unterhaltung verschafft, mit einer gewissen

[1] Siehe Theil. 2, S. 176. ff.

plastischen Besonnenheit zu verfahren, welche der Anblick der Kupferwerke, die Goethe bei ihm zurückließ, in ihm entwickelt habe [1]. Diese Worte sind auf die Erlegung des Drachens zu beziehen, auf die längste und prächtigste Parthie, welche in ihrer Art der Beschreibung der Meerestiefe im Taucher und dem Eumenidenchor in den Kranichen des Ibykus zu vergleichen ist. Die Erzählung des Ritters, wie er die Schlange getödtet, ist keine historische Relation, sondern eine Versinnlichung der Begebenheit; er macht uns gleichsam zu Augenzeugen, ja zu Theilnehmern seines Abenteuers. Das Drachenbild, welches er den Künstler in seiner Heimath zusammenfügen läßt, um sein Roß und Doggenpaar an den Kampf mit dem Ungethüm zu gewöhnen, entsteht vor unsern Augen, und der Kampf mit der Schlange ist mit meisterhafter Anschaulichkeit und Lebendigkeit gezeichnet. Der historischen Masse, welche dem Dichter durch Vertot überliefert ward, hat die Poesie ein zweites erhöhtes und unsterbliches Leben zurückgegeben. Diese ganze Erzählung des Dieudonné vor den Rittern des Spitals und dem nachgeströmten Volk in dem Kloster ist mit den Worten des Großmeisters zu Einer Scene verschmolzen. Was nach Vertot an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten geschah, hat der Dramatiker an Einen Platz und in Eine Handlung zusammengefaßt. Das zerstreut und weit auseinander Liegende ist in ein großes Gemälde vereinigt. Der Dichter wendet hier denselben Kunstgriff an, den er im Taucher und in dem spätern Grafen von Habsburg gebraucht, wo sich ebenfalls durch eingeschobene Erzählung die dramatisirte Handlung erweitert. Ein neuer Vorhang wird aufgezogen, und ein zweites bedeutungsvolles Schauspiel vereinigt sich mit dem Vordergrund zu Einer Scene; und das neue Gemälde, welches der Berichterstatter vor uns aufrollt, ist für die darzustellende Haupthandlung ein dienendes Glied. Auch den epischen Stil, uns sogleich mitten in die Sache zu versetzen, finden wir bei unserer Ballade wieder, aber bei keiner andern wird unsere Erwartung schon durch die ersten Verse in gleichem Grade gespannt, und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 267.

nur noch der Anfang des Tauchers kann mit der imposanten Einleitung unseres Stücks verglichen werden:

> „Was rennt das Volk, was wälzt sich dort
> Die langen Gassen brausend fort?
> Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen"?

So spannend der Anfang, eben so prägnant und bedeutungsvoll abrundend ist der Schluß der Ballade, wie wir ein ähnliches rasches Ende auch im Taucher, im Ring des Polykrates, in den Kranichen des Ibykus und andern Stücken finden. Da hier der Mensch wieder im Kampf mit einer überlegenen Naturkraft erscheint, wie im Taucher[1], so hat die Darstellung einen pathetisch tragischen Charakter, und die Sprache ist majestätisch und prachtvoll. Die gedrängte, Lücken lassende Kürze, auf welche wir in der Bürgschaft aufmerksam machten, findet sich hier nur stellenweise, z. B. in den Versen:

> „Da flößte mir der Geist es ein;
> Froh rief ich aus: Ich hab's gefunden.
> Und trat zu dir und sprach das Wort:
> „Mich zieht es nach der Heimath fort."
> Du, Herr, willfahrtest meinen Bitten,
> Und glücklich war das Meer durchschnitten."

Im Allgemeinen herrscht eine epische Ausführlichkeit vor, selbst in der Einleitung.

Die wohlüberlegte Heldenthat des Jünglings aber soll uns eine Vernunftidee vor das Bewußtsein führen, vor welcher sich jene beugen muß. Der Zweck der Ballade ist es keineswegs, uns die Tödtung der Schlange zu schildern, weßwegen der Dichter diese That, dadurch daß er sie, wenn auch weitläufig, nur erzählt werden läßt, in den Hintergrund stellt und zu einem bloßen Mittel herabsetzt. Denn ehe wir den Kampf und Sieg selbst näher kennen lernen, wissen wir schon, daß der Ritter nicht hat kämpfen sollen, und um dieses Verbot schürzt sich der Knoten der ganzen Ballade. Der Gegensatz zwischen dem Ritter und dem Großmeister tritt

[1] „Und Gott empfehl' ich meine Seele" sagt Dieudonné. „Der Jüngling sich Gott empfiehlt" heißt es im Taucher.

sogleich als die Hauptsache hervor und umfaßt die Grundidee des Ganzen. „Es sollte mir lieb sein, äußert sich Schiller über diese Ballade [1], wenn ich den christlich-mönchisch-ritterlichen Geist der Handlung richtig getroffen, und die disparaten Momente derselben in einem harmonirenden Ganzen vereinigt hätte. Die Erzählung des Ritters ist zwar etwas lang ausgefallen, doch das Detail war nöthig, und trennen ließ sie sich nicht wohl." — Welches ist aber dieser „christlich-mönchisch-ritterliche Geist," den die Handlung darstellen soll? Schiller selbst hat ihn in einer andern Stelle näher bezeichnet: „Ein feuriger Rittergeist verbindet sich in dem Johanniterorden mit zwangvollen Ordensregeln, Kriegszucht mit Mönchsdisciplin, die strenge Selbstverläugnung, welche das Christenthum fordert, mit kühnem Soldatentrotz, um gegen den äußern Feind der Religion einen undurchdringlichen Phalanx zu bilden, und mit gleichem Heroismus ihren mächtigen Gegnern von Innen, dem Stolz und der Ueppigkeit, einen ewigen Krieg zu schwören" [2]. So gehen zwei Ideen durch unser Gedicht, die ritterliche des Heldenmuthes, welche der Besieger des Drachen darstellt, und die christlich-mönchische der an einen geistlichen Orden geknüpften Selbstverläugnung, welche Idee der Großmeister vertritt. Doch macht sich der Heldenmuth des Jünglings hier nicht, der einen Bestimmung des Ordens gemäß, gegen Feinde des christlichen Glaubens geltend. Daher entschuldigt er vor dem Meister diese scheinbare Verirrung seines Muthes mit einem Blick auf die Heroen des „blinden Heidenthums":

„Ist nur der Sarazen es werth,
Daß ihn bekämpft des Christen Schwerdt?
Bekriegt er nur die falschen Götter?
Gesandt ist er der Welt zum Retter!" u. s. w.

Aber sogleich fügt er einen zweiten, speziellen, Rechtfertigungsgrund seiner That bei, durch welchen er sich in Gegensatz zu den fünf Ordensbrüdern stellt, die „des kühnen Muthes Opfer worden":

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 294.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1140. (Oktavausg. Bd. 11, S. 375.)

„Doch seinen Muth muß Weisheit leiten,
Und List muß mit der Stärke streiten."

Diese Worte führen ihn dann ungezwungen zur Erzählung der umsichtigen Anstalten über, die er traf, um nicht das Schicksal seiner Vorgänger zu haben. Weil er das Ungeheuer durch List und kluggewandten Sinn zu besiegen versuchte, meinte er gleichsam über das Verbot des Meisters erhaben zu sein, welches nur für solche unbedachtsame Kämpfer gelte, wie die frühern Ritter waren. Daher spricht er getrost: „Ich hab' erfüllt die Ritterpflicht", muß aber doch erröthen, als der Meister fragt, welches die erste Pflicht des für Christus fechtenden Ritters sei. Sein Sophisma kann sein richtiges Gefühl, daß er die christlich-demüthige Selbstverläugnung, auf welche der Orden gegründet war, verletzt habe, nicht übertäuben. Dem sich selbst und der eigenen Klugheit vertrauenden und Gehör gebenden Heldenmuth gegenüber hebt nun, als der Jüngling seine That erzählt hat, in den drei letzten Strophen, der Großmeister das „christlich-mönchische Prinzip", die Grundidee der ganzen Dichtung, auf eine vortreffliche Weise hervor. Es gibt nichts herrlicheres, als das Bild:

„Ein Feind kommst du zurück dem Orden,
Und einen schlimmern Wurm gebar
Dein Herz, als dieser Drache war,"

da die Vergleichung eben so unerwartet kommt, als sie nahe liegt, und sich auf eine Gestalt bezieht, die noch unsere ganz Seele erfüllt. Dieses Grundprinzip, welchem der bloße Muth, diese „Mameluckentugend", weichen soll, stellt Helion de Villeneuve so allgemein und rein dar, als es sein Standpunkt immer erlaubt. Der Ungehorsam untergräbt nach seinen Worten nicht nur die Ordensdisciplin, sondern „der widerspenstige Geist" stellt sich ihm unter einen höhern Gesichtspunkt. Er ist's, welcher überhaupt „der Ordnung heilig Band zerreißt" und „der die Welt zerstöret." Der Gehorsam ist nicht als eine äußere, enge, aufgezwungene Rechtspflicht aufgefaßt — ein solcher könnte sich bei dem Mamelucken eben so gut finden, als der bloße Muth — sondern er ist die innerliche und allgemeine religiöse Tugend des Christen. Er

ist die Gesinnung, durch welche der Christ seine Willkühr bändigt und sich des eigenen Ruhmes entschlägt, um Christi Dienst allein zu leben, um nach seinem Beispiel in sich selbst verläugnender Niedrigkeit die Pflichten der Krankenpflege, der Mildthätigkeit zu üben, wie wir sie die Johanniter vollbringen sehen.[1] Diesen sich mit Selbstaufopferung Christo unterwerfende Gehorsam nennt die Ballade auch „Demuth, die sich selbst bezwinget.“ Da nun der Jüngling dem Befehle des Meisters, den Ordensschmuck abzulegen, bereitwillig und ehrerbietig gehorcht, so beweis't er hiedurch die Denkweise, deren Mangel eigentlich durch die Ausschließung aus dem Orden bestraft werden sollte. Wegen dieser noch vorhandenen Gesinnung wird ihm eine einzelne That, durch welche sie verletzt wurde, verziehen. So trieb Schiller die Geschichte, ganz von seiner Quelle abweichend, in das Innere des Menschen hinein.

Sein großartiger Sinn hat die ganze Scene zu einer öffentlichen gemacht. Wie die Erlegung der Schlange, so ist auch das Gericht über ihren Besieger Volkssache. Aber die Tugend, welcher alles in der Ballade zugekehrt ist, wird dadurch auch gewichtiger, daß ihr der Preis ertheilt wird, ungeachtet auf der andern Wagschale nicht allein die Befreiung von einer schrecklichen Landplage steht, sondern auch die Beifall jauchzende Menge und die um Gnade flehenden Brüder. Die Ballade hat durch ihren ideellen Gehalt einige Aehnlichkeit mit dem verschleierten Bild zu Sais. In ihr nämlich ist die Tapferkeit, in dem Bild zu Sais die Wißbegierde in Gegensatz zu einem höhern Gebot gestellt, und wie der Taucher, so lehrt uns auch der Kampf mit dem Drachen Bezwingung unseres Muthes im Angesicht einer göttlichen Macht. Die Charakteristik ist wieder der schwächste Theil der Dichtung. Der Ritter und der Großmeister gehen in die Ideen auf, die sie vertreten. Schiller hat sorgfältig alle individuelle Züge vermieden, und doch mußte er damals schon die Abhandlung Humboldt's gelesen haben, worin dieser richtig sagt: "Ideal ist die Darstellung einer Idee in einem

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 84. 1. (Oktavausg. B. 1, S. 416).

Individuum." [1] Man könnte endlich fragen, warum er diese Ballade allein von allen andern Romanze genannt habe. Ich glaube, weil sie die Weltanschauung des Christenthums in dem Sinne ausspricht, wie sich dieselbe im Mittelalter ausgebildet hatte. Deßwegen heißt auch die Jungfrau von Orleans eine „romantische Tragödie." [2]

Wenn der realistische Wallenstein, mit welchem Schiller damals vorzüglich beschäftigt war, auf die plastische Gestaltung aller dieser Balladen entschieden vortheilhaft einwirkte, so ist das letzte kleine Gedicht, von dem wir noch einige Worte zu sagen haben, eigens für jenes Drama verfertigt. Ich meine des Mädchens Klage, außer dem Ritter Toggenburg die einzige Romanze dieser Zeit, welche von Liebe durchdrungen ist, und eben so rührend einfach und wunderbar ergreifend, wie jenes Gedicht. Des Mädchens Klage läßt den frischen Schmerz verschwundener Liebe zu unserer Seele dringen. Das Gefühl ist subjektiv, aber es ist, wenn auch in leichter, zarter Zeichnung, objektiv gestaltet. Ein eigens motivirter Charakter des Mädchens spricht sich aber nicht aus, und der Grundgedanke hebt sich sichtbar aus dem Gedicht hervor. Das Mägdlein, welches ihren Geliebten verloren hat, sitzt mit bethräntem Auge auf dem Rasen des Ufers — oder, wie es im Wallenstein heißt, sie „wandelt an Ufers Grün" — und erleichtert sich durch Klagen; wie der Dichter sagt: „Und sie seufzt hinaus in die finst're Nacht". Die Welt ist leer für sie, es bleibt ihr nichts mehr zu wünschen übrig, mit ihrer Liebe ist ihr Leben dem Gehalte nach beschlossen: „Ich habe gelebet und geliebet". Sie wendet sich betend himmelwärts: „Du Heilige, rufe dein Kind zurück". Die Heilige antwortet in der dritten Strophe, die Thräne der Jungfrau fließe vergebens, und ihre Klage wecke die Todten nicht auf, aber sie möge das nennen, was nach entschwundener Liebeslust das Herz tröste und heile; das solle

[1] Ueber Hermann und Dorothea, S. 28. Vergleiche Theil 3.

[2] Doch ist zu bemerken, daß in dem Musenalmanach für 1799 auch die Bürgschaft durch den Namen Romanze bezeichnet ist, wofür ich keinen Grund anzugeben weiß.

ihr gewährt sein. Hierauf antwortet die Schmerzerfüllte, wenn auch die Thränen und Klagen vergeblich seien und den Todten nicht wieder aufweckten, so wolle sie dennoch nicht aufhören, zu weinen, zu klagen. Denn

„Das süßeste Glück für die traurende Brust,
Nach der süßen Liebe verschwundenen Lust,
Sind der Liebe Schmerzen und Klagen".

Das ist dieselbe Wahrheit, welche Goethe durch die Worte ausspricht:

„Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach nur dem halb getrockneten Auge,
Wie öde, wie todt die Welt ihm erscheint!"

Und aus dieser psychologischen Wahrheit, die freilich nur der, welcher sie erfahren hat, als solche anerkennen wird, ziehen auch Schiller's Zeilen An Emma ihren tiefen Sinn. Der Liebende wünschte lieber, Emma wäre todt, denn treulos, wie sie es war:

„Dich besäße doch mein Kummer,
Meinem Herzen lebtest du".

Der Ort endlich, in welchem die Ballade spielt, ist sinnig ausgewählt und paßt ganz zu ihrem trüben Inhalt. Der brausende Eichwald, die ziehenden Wolken, die sich mit Macht brechenden Wellen, die finstere Nacht erfüllen uns schon zum voraus mit dunklen Bildern und Ahnungen, welche durch die nachfolgenden Klagen nur näher bestimmt werden. Das Ganze ist eine Nacht- und Todtenscene. Die zwei ersten Strophen singt Thekla im dritten Akt der Piccolomini zur Guitarre, wie wir dieß in der Erörterung des Wallenstein finden werden, zu welchem ewig blühenden Werk uns die Romanze füglich hinüberführt.

Sechszehntes Kapitel.

Schiller's Ringen mit dem Stoffe des Wallenstein.

Wir betreten ein neues Reich und wandeln unter einem andern Himmel. Die lyrische und epische Dichtkunst treibt von nun an nur noch vereinzelte, seltne Sprossen. Die Sonne des Dramas erhebt sich am Horizont und erleuchtet die übrige Lebenszeit des Dichters. Er leistete und vollendete als Mann, was er als Jüngling versprochen uud begonnen hatte.

Je mehr Schiller seine Ideen über die Oekonomie des Wallenstein [1] berichtigte, desto ungeheurer erschien ihm die zu beherrschende Masse, so daß er betheuerte, ohne einen gewissen kühnen Glauben an sich selbst würde er schwerlich fortfahren können. Den widerspenstigsten Stoff meinte er unter Händen zu haben, dem er nur durch ein heroisches Ausharren etwas abzugewinnen vermöge. Er sehnte sich nur erst so weit zu kommen, daß er der Qualifikation des Wallenstein zu einer Tragödie vollkommen gewiß würde! Zu diesem aus dem Stoffe fließenden Zweifel kam noch ein aus sich selbst geschöpftes Bedenken. Der Gegenstand, von dem er ein objektives Gemälde bilden sollte, lag seiner eigenen Empfindungsweise fern, und

[1] Siehe Theil 3, S. 284 ff.

er fühlte sich so unendlich unheimisch auf diesem neuen Feld der reinen Darstellung. Die lyrischen Stücke dieses Stils und die Balladen gingen dieser Dichtung nicht voraus, sondern fallen mit ihr in dieselbe Zeit zusammen. Gewaltsam mußte er sich über sich selbst hinaus erweitern. Daher klagt er: „In der That verliere ich darüber eine unsägliche Kraft und Zeit, daß ich die Schranken meiner zufälligen Lage überwinde und mir eigene Werkzeuge bereite, um einen so fremden Gegenstand, als mir die lebendige und besonders die politische Welt ist, zu ergreifen“.[1] Durch die Kraft seines Geistes schien endlich das letztere Hinderniß zu schwinden, und der sentimentale Dichter läuterte sich zum naiven. „In Rücksicht auf den Geist“, schreibt er einige Zeit nachher, „in welchem ich arbeite, werden Sie wahrscheinlich mit mir zufrieden sein. Es will mir ganz gut gelingen, meinen Stoff außer mir zu halten und nur den Gegenstand zu geben. Beinahe möchte ich sagen, das Sujet interessirt mich gar nicht, und ich habe nie eine solche Kälte für einen Gegenstand mit einer solchen Wärme für die Arbeit in mir vereinigt. Den Hauptcharakter, so wie die meisten Nebencharaktere, traktire ich wirklich bis jetzt mit der reinen Liebe des Künstlers, bloß für den nächsten nach dem Hauptcharakter, den jungen Piccolomini, bin ich durch meine eigene Zuneigung interessirt, wobei das Ganze eher gewinnen als verlieren wird“. Schiller stand Goethen in dieser Zeit so nah, als möglich. Der Freund in Weimar hoffte auch, „daß sich nun Wallenstein selbst zu produziren anfange“.

Der Dichter wollte sich vor der Arbeit, des zähen Stoffes durch einen vollständigen Plan bemächtigen. Aber dieß war nicht in seiner Natur, wie wir von seinen philosophischen Aufsätzen her wissen.[2] Sein Ideenreichthum erschwerte ihm die Uebersicht über denselben, und da er immer so tief hinunterstieg, eröffneten sich ihm gewöhnlich Gänge, die er anfänglich selbst nicht geahnet hatte. Darnach that er sich denn auch dießmal nach dem ersten sichern Blick über das

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 262.
[2] Siehe Theil 3, S. 104 f.

Ganze keine Gewalt an, und so wurden, ohne daß er es eigentlich zur Absicht hatte, viele Scenen im ersten Akt sogleich ausgeführt.[1]

Mittlerweile rückte die Arbeit seit dem Oktober 1796, wo er sie wieder von neuem aufgenommen hatte, durch Kränklichkeit, Abhaltungen und die Schwierigkeit der Sache verzögert, langsam fort. Der traurige Winter war ohnedieß sein Freund nicht, und er meinte, wenn nur einmal ein Sonnenblick käme, würde es mit der Arbeit schon besser gehen. Goethen aber wollte er nicht eher etwas zeigen, als bis er über alles mit sich selbst im Reinen wäre; denn mit sich einig könne er nur durch sich selbst werden, und der radikale Unterschied ihrer Naturen, in Rücksicht auf die Art, lasse überhaupt keine andere recht wohlthätige Mittheilung zu, als wenn das Ganze sich dem Ganzen gegenüber stelle; er müsse also seinen Wallenstein ganz wenigstens in der Seele haben.[2] Während er nun so weiter dichtete, seine dramatischen Pflichten gründlich erwog, zu seinem Zwecke des Aristoteles Poetik studirte, einige Stücke von Sophokles und Shakspeare las, und über viele interessante Materien mit Goethe konferirte, rückte das Frühjahr 1797 heran, und er nahm sein angefangenes Stück mit in sein Gartenhaus. Er kam nun doch wieder darauf zurück, sich ein tabellarisches Scenarium des ganzen Wallenstein zu entwerfen, um sich, wie er sagt, die Uebersicht der Momente und des Zusammenhangs auch durch die Augen mechanisch zu erleichtern. So wendete er seinen Gegenstand hin und her und suchte ihm auf allen Wegen beizukommen! Aber durch die Masse des Stoffes wurde das Drama eben so sehr ausgedehnt, als durch die Gründlichkeit der Bearbeitung. Da rieth ihm Goethe, dem er gegen Ende Mai, wohl zum ersten Mal, den Anfang seines Werks vorlegte, das Ganze in eine Reihe von Stücken aus einandertreten zu lassen, weil der Aufwand des „Prologs" für ein einziges Drama zu groß sei. „Da Sie einmal durch einen sonderbaren Zusammenfluß von Umständen diese Epoche historisch

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 299.

[2] Ebendaselbst Theil 3, S. 13.

und dichterisch bearbeitet haben, so liegt Ihnen individuell in der Hand, wonach man sich im Allgemeinen so weit umsieht: ein eigner Cyklus, in den Sie, wenn Sie Lust haben, auch Privatgegenstände hineinwerfen und sich für Ihre ganze dichterische Laufbahn alle Exposition ersparen können."

Jetzt aber machte wieder die Sorge für den Almanach des Jahres 1798 und für die Horen eine große Diversion, und das Drama konnte erst im Oktober 1797 wieder aufgenommen werden.

Indem er nun die fertig gewordenen Scenen wieder ansah, meinte er im Ganzen wohl mit sich zufrieden sein zu können. „Ich sehe zwar noch eine ungeheure Arbeit vor mir, aber so viel weiß ich, daß es keine faux frais sein werden; denn das Ganze ist poetisch organisirt, und ich darf wohl sagen, der Stoff ist in eine reine tragische Fabel verwandelt. Der Moment der Handlung ist so prägnant, daß alles, was zur Vollständigkeit derselben gehört, natürlich ja in gewissem Sinne nothwendig darin liegt, daraus hervorgeht.[1] Es bleibt nichts Blindes darin, nach allen Seiten ist es geöffnet. Zugleich gelang es mir, die Handlung gleich von Anfang an in eine solche Präcipitation und Neigung zu bringen, daß sie in stetiger und beschleunigter Bewegung zu ihrem Ende eilt. Da der Hauptcharakter eigentlich retardirend ist, so thun die Umstände eigentlich alles zur Krise und dieß wird, wie ich denke, den tragischen Eindruck sehr erhöhen". Nur an etwas stieß er sich noch. Er meinte in den fertigen Scenen eine gewisse Trockenheit zu finden, die er sich aber ganz wohl erklären und auch wegräumen zu können hoffte. Sie sei nämlich aus einer gewissen Furcht entstanden, in seine ehemalige rhetorische Manier zu fallen, und aus einem ängstlichen Bestreben, dem Objekte recht nahe zu bleiben. Nun

[1] Der Ausdruck, daß alles in seiner Fabel liege, was natürlich, ja in gewissem Sinne nothwendig dazu gehöre — zeigt wie Schiller in seinem ästhetischen Urtheile seit 1795 fortgeschritten war, wo er immer geradezu von einer Nothwendigkeit der Form geredet hatte. Das Nothwendige ist als solches nie schön, und die schöne Form ist als solche nie nothwendig. Aber als gleichsam nothwendig kann das Schöne gar wohl aufgefaßt werden.

sei aber das Objekt schon an sich selbst etwas trocken und bedürfe mehr, als irgend eines, der praktischen Liberalität; es sei daher hier nöthiger, als anderswo, wenn beide Abwege, das Prosaische und das Rhetorische, gleich sorgfältig vermieden werden sollten, eine recht reine poetische Stimmung zu erwarten.[1] In diesem Konflikt mit der Wirklichkeit (um die er sich bisher nie sehr bekümmert) hatte er zum Behuf seines Wallenstein schon früher geäußert: Es geschähe den Poeten und Künstlern schon dadurch ein großer Dienst, wenn man nur erst ins Klare gebracht hätte, was die Kunst von der Wirklichkeit wegnehmen oder fallen lassen müsse. Schon in der Behandlung der Geschichte habe ihm der unbestimmte Begriff über diesen Punkt viel zu schaffen gemacht.[2]

Inzwischen mußte das unbeendigte Werk bei Beginn des Winters aus dem Gartenhaus auch wieder mit in die Stadt ziehen. Mit Weimar wollte er Jena jetzt noch nicht vertauschen; denn alles komme darauf an, daß er im Wallenstein nur erst recht fest sitze, alsdann schade ihm keine Veränderung der Existenz, die ihn sonst, bei seiner Unterwerfung unter die Gewohnheit, so leicht zerstreue. Also so weit war er nach so langer Zeit noch zurück, daß er im Wallenstein noch nicht einmal fest saß! Jetzt mußte er doch wieder zwischen „den verwünschten vier Wänden," weiter arbeiten, aus denen er sich so eifrig fortgesehnt hatte; aber es ging sehr langsam, indem ihm die Masse ungestaltbaren Stoffes gar viel zu thun machte.

Bisher war der Wallenstein in Prosa geschrieben; im November 1797 verwandelte der Dichter, wir wissen nicht zu sagen, aus welcher Veranlassung, die prosaische Sprache in die poetisch-rhythmische. Denn wir können es nicht glauben, daß er diese Veränderung der Frau von Wolzogen zu Gefallen getroffen habe, welche 1793 in Schwaben einmal äußerte, sie würde das Gedicht lieber, wie den Don Karlos, in Jamben geschrieben sehen.[3] Noch im Dezember schreibt

[1] Schiller's und Goethe's Briefwechsel Theil 3, S. 288 f.

[2] Ebendaselbst S. 57, f.

[3] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 105.

er an Goethe: „Ich bin nach reifer Ueberlegung bei der lieben Prosa geblieben, die diesem Stoffe auch mehr zusagt.“ Als er jetzt aber, etwa ein Jahr nach diesen Worten, jene Metamorphose vornahm, überzeugte er sich augenscheinlicher, als je, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst die äußere, zusammenhängen. Er befand' sich, wie er erzählt, unter einer ganz andern Gerichtsbarkeit, als vorher, selbst viele Motive, die in der prosaischen Ausführung recht gut am Platz zu stehen schienen, konnte er jetzt nicht mehr brauchen. Sie seien bloß für den gewöhnlichen Hausverstand gut gewesen, dessen Organ die Prosa zu sein scheine; aber der Vers fordere schlechterdings Beziehungen auf die Einbildungskraft und so habe er in mehreren seiner Motive poetischer werden müssen. Man solle überhaupt alles, was sich über das Gemeine erheben muß, wenigstens anfänglich in Versen entwerfen, denn das Platte komme nirgends so ans Licht, als wenn es in gebundener Sprache ausgesprochen werde. Der Rhythmus leiste bei einer dramatischen Produktion noch dieß Große und Bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandele und sie, trotz ihres innern Unterschiedes, in Einer Form ausführe, dadurch den Dichter und seinen Leser nöthige, von allem noch so charakteristisch Verschiedenen etwas Allgemeines, rein Menschliches zu verlangen. Alles solle sich in den Geschlechtsbegriff des Poetischen vereinen, und diesem Gesetz diene der Rhythmus sowohl zum Repräsentanten, als zum Werkzeug, da er alles unter seinem Gesetz begreife. Er bilde auf diese Weise die Atmosphäre für die poetische Schöpfung; das Gröbere bleibe zurück, nur das Geistige könne von diesem dünnen Element getragen werden.

Bei dieser Gelegenheit machte er noch eine andere geistvolle Bemerkung. Es scheine, daß ein Theil des poetischen Interesses in dem Widerstreit zwischen dem Inhalt und der Darstellung liege. Sei der Inhalt sehr poetisch bedeutend, so könne eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegentheil ein unpoetischer gemeiner Inhalt, wie er in einem größern Ganzen oft nöthig werde, durch

den belebten und reichen Ausdruck poetische Würde erhalte. Es ist dieß eigentlich derselbe Gedanke, weßwegen er für den großen und majestätischen Inhalt der Aeneide des Virgil in der Uebersetzung eine leichte und anmuthige Form verlangt hatte, welche wohl der lateinische, aber nicht der deutsche Hexameter gewähre.[1]

So knüpfte Schiller hier, wie überall, das Körperliche an das Geistige, und wie er die materiellen Dinge gern symbolisch auffaßte, so suchte er sie auch als Mittel für das Höchste zu behandeln. Es ist jedem Menschen natürlich, alles von seiner Heimath aus zu betrachten. Goethe aber antwortete hierauf, er sei nicht nur derselben Meinung, sondern gehe noch weiter. „Alles Poetische sollte rhythmisch behandelt werden! Das ist meine Ueberzeugung, und daß man nach und nach eine poetische Prosa einführen konnte, zeigt nur, daß man den Unterschied zwischen Prosa und Poesie gänzlich aus den Augen verlor. Es ist nicht besser, als wenn sich jemand in seinem Park einen trockenen See bestellte, und der Gartenkünstler diese Aufgabe dadurch aufzulösen suchte, daß er einen Sumpf anlegte. Diese Mittelgeschlechter sind nur für den Liebhaber und Pfuscher, so wie die Sümpfe für Amphibien. Indessen ist das Uebel in Deutschland so groß geworden, daß es kein Mensch mehr sieht, ja, daß sie vielmehr, wie jenes kröpfige Volk, den gesunden Hals für eine Strafe Gottes halten. Alle dramatische Arbeiten (und vielleicht Lustspiel und Farce überhaupt) sollten rhythmisch sein, und man würde alsdann eher sehen, wer was machen kann. Jetzt aber bleibt dem Theaterdichter weiter nichts übrig, als sich zu akkommodiren, und in diesem Sinne könnte man Ihnen nicht verargen, wenn sie Ihren Wallenstein in Prosa schreiben wollten; sehen Sie ihn aber als ein selbstständiges Werk an, so muß er nothwendig rhythmisch werden". „Auf alle Fälle", fügt er dann hinzu, „sind wir genöthigt unser Jahrhundert zu vergessen, wenn wir nach unserer Ueberzeugung arbeiten wollen; denn so eine Saalbaderei in Principien, wie sie im Allgemeinen jetzt gelten, ist wohl noch nicht auf der Welt gewesen, und

[1] Siehe Theil 2, S. 243.

was die neuere Philosophie Gutes leisten wird, ist noch erst abzuwarten". Warum aber hatte Goethe diese seine entschiedene Meinung seinem Freunde nicht schon vor einem Jahre zugerufen? Denn der angehängte Entschuldigungsgrund ist doch gar zu unhaltbar. Wo hätte ein Schiller sich je akkommodiren wollen! Aber Goethe ergriff in solchen Dingen nie die Initiative und er förderte seinen Zunftgenossen mehr durch seine und seiner Werke stetige, stille Einwirkung, als durch Rath und Belehrung. Schiller drang viel tiefer in Goethe's Geist und Werke ein, als dieser sich um die seines Freundes bekümmerte, und wenn Schiller im Poetischen schwankte, mußte er sich selbst helfen und konnte das Rechte von Goethe meistens nur abnehmen und errathen.

„Die erste Scene zwischen Max und Thekla," sagt Humboldt, „früher ausgearbeitet, als die ihr vorhergehenden, widerstrebte dem prosaischen Ausdruck; sie war die erste in Versen." Dieß ist aber unrichtig; denn diese Liebesscene wurde schon im Februar 1797 entworfen [1] und erst im Dezember desselben Jahres, etwa einen Monat nach der Zeit, wo er die rhythmische Verwandlung begonnen hatte, in Verse umgesetzt. [2] Er begann wohl die metrische Uebertragung von vornen. Sein pathetisches Interesse an solchen Scenen und überhaupt am ganzen Stück griff übrigens seinen kränklichen, empfindlichen Körper so an, daß auch diese Arbeit nur langsam gefördert wurde. [3] „Gewöhnlich muß ich," schreibt er am 8. Dezember 1797, „einen Tag der glücklichen Simmung mit fünf oder sechs Tagen des Drucks und des Leidens büßen. Glücklicher Weise, setzt er hinzu, alterirt meine Kränklichkeit nicht meine Stimmung, aber sie macht, daß ein lebhafter Antheil mich schneller erschöpft uud in Unordnung bringt". Der korrespondirende Freund warf bei Veranlassung dieser Nachricht eine sehr bedeutende Frage auf: „Sollte es wohl auch einer von den Vorzügen der Alten gewesen sein, daß das höchste Pathetische auch nur ästhetisches Spiel bei ihnen gewesen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Thl. 3, S. 352.

[2] Ebendaselbst S. 360.

[3] Ebendaselbst Theil 2, S. 279, und Theil 3, S. 352.

wäre, da bei uns die Naturwahrheit mitwirken muß, ein tragisches Werk hervorzubringen?" Hätte Schiller diesem Wink, seinen tiefen Herzensantheil in ein bloßes ästhetisches Spiel aufzulösen, Folge leisten können, dann wäre seine körperliche Organisation freilich beim Produciren nicht mehr erschöpft worden, dann wäre er aber auch nicht mehr Schiller gewesen. Unterdessen trieben ihn jetzt die Jamben noch mehr ins Breite, so daß der erste Akt größer wurde, als die drei Akte der Goethe'schen Iphigenie zusammengenommen. Die Exposition des Ganzen, die in demselben gegeben ward, äußerte er sich, verlange Extensität, auch scheine ihn ein gewisser epischer Geist, welcher vielleicht aus der Macht der unmittelbaren Einwirkungen Goethe's zu erklären sein möge, angewandelt zu haben, der aber dem Dramatischen nicht schaden könne, weil er das einzige Mittel sei, diesem prosaischen Stoff eine poetische Natur zu geben[1]. Goethe fand es sehr natürlich, daß der Rhythmus in's Breite locke, denn jede poetische Stimmung möge es sich und andern gern bequem und behaglich machen. Er konnte hierbei nur wiederholen, den Gegenstand in einen Cyklus von Stücken abzutheilen.

In solchem Fleiße neigte sich ihm das Jahr 1797 zu Ende. Kleinere Arbeiten, Lektüre und Theoretisiren über die Kunst, besonders über das Epos und Drama, beschäftigten und erheiterten seine freien Stunden. Im letzten Monat des Jahres bekam er einen solchen „bösen Anfall von Cholera", daß seine Frau einmal die wöchentliche Korrespondenz führte, und er das Dichten einige Zeit ganz aufgeben mußte. Dann, als er sich allmählig erholte, setzte ihm die schlimme Witterung so sehr zu, daß es ihm schwer fiel, sein Gemüth elastisch zu erhalten. Keine dieser immer wiederkehrenden Störungen und Leiden konnte ihm eine Klage oder ein Wort des Unwillens entlocken. Eine ruhige Fassung, eine feste Ergebung in die Naturnothwendigkeit verließ ihn nie. Er schien nur gegen das empfindlich zu sein, was ihm Widriges von den Menschen, nicht gegen das, was ihm Hartes vom Schicksal kam.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 343.

Siebenzehntes Kapitel.

Fernere Beschäftigung mit Wallenstein im Jahr 1798. Anregung von Seiten Goethe's. Theilnahme an dessen naturwissenschaftlichen Studien. Kränklichkeit. Plan eines Schiff- und Seedramas. Eine Schrift von Humboldt und Schiller's damalige Stellung zur Philosophie.

„Möchte auch mir die Freude in diesem Jahre beschert sein, das Beste aus meiner Natur in einem Werke zu sublimiren, wie Sie mit der Ihrigen es im vorigen gethan". Mit diesem Wunsche begann Schiller das neue Jahr 1798, und Goethe schrieb ihm ermunternd zurück: „Ich freue mich sehr darauf, etwas von Ihrem Wallenstein zu sehen, weil mir auch dadurch eine neue Theilnahme an Ihrem Wesen möglich wird. Ich wünsche nichts mehr, als daß Sie ihn dieß Jahr vollbringen mögen".

In den nächsten Tagen schon konnte er eine Nachricht vom fernern Fortgange des Werkes geben und seine Zufriedenheit mit sich selbst ausdrücken. „Jetzt da ich meine Arbeit, von einer fremden Hand reinlich geschrieben, vor mir habe und sie mir fremder ist, macht sie mir wirklich Freude. Ich finde augenscheinlich, daß ich über mich selbst hinausgegangen bin, welches die Frucht unseres Umganges ist, denn nur der vielmalige, kontinuirliche Verkehr mit einer so objektiv

mir entgegenstehenden Natur, mein lebhaftes Hinstreben darnach und die vereinigte Bemühung, sie anzuschauen und zu denken, konnte mich fähig machen, meine subjektiven Gränzen so weit aus einander zu rücken. Ich finde, daß mich die Klarheit und die Besonnenheit, welche die Frucht einer spätern Epoche ist, nichts von der Wärme einer frühern gekostet hat. Doch es schickte sich besser, daß ich das aus Ihrem Munde hörte, als daß Sie es von mir erfahren. Ich werde es mir gesagt sein lassen, keine andere, als historische Stoffe zu wählen; frei erfundene würden meine Klippe sein. Es ist eine ganz andere Operation, das Realistische zu idealisiren, als das Ideale zu realisiren, und letzteres ist der eigentliche Fall bei freien Fiktionen. Es steht in meinem Vermögen, eine gegebene bestimmte und beschränkte Materie zu beleben, zu erwärmen und gleichsam aufquellen zu machen, während daß die objektive Bestimmtheit eines solchen Stoffes meine Phantasie zügelt und meiner Willkühr widerstrebt".

An der Gültigkeit dieses Zeugnisses über das Gelungene des fertigen Theiles der Arbeit mochte dann Goethe nicht zweifeln, und auch er rühmte dem entgegengekommenen Freunde, was er ihm verdanke: „Das günstige Zusammentreffen unserer beiden Naturen hat uns schon manchen Vortheil verschafft, und ich hoffe, dieses Verhältniß wird immer gleich fortwirken. Wenn ich Ihnen zum Repräsentanten mancher Objekte diente, so haben Sie mich von der allzustrengen Beobachtung der äußern Dinge und ihrer Verhältnisse auf mich selbst zurückgeführt. Sie haben mich die Vielseitigkeit des innern Menschen mit mehr Billigkeit anzuschauen gelehrt, Sie haben mir eine zweite Jugend verschafft und mich wieder zum Dichter gemacht, welches zu sein ich so gut als aufgehört hatte." In ähnlicher Weise äußerte sich Goethe über den unschätzbaren Freund noch sechs und dreißig Jahre nachher: er habe an der Welt schon müde zu werden begonnen, als er Schiller kennen gelernt, und sich an dessen jugendlichem Streben wieder aufgefrischt habe.[1]

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Bd. 1, S. 219.

Bei Betrachtung dieses einmüthigen Zusammenwirkens möchte man fragen, wie es möglich sei, daß so viele, die für die Wahrheit und Schönheit leben, von Eifersucht und Neid gegen einander bewegt werden. In der materiellen Welt muß natürlich ein beständiges Reißen und Drängen unter den Menschen sein; denn was Einer besitzt, ist allen andern vorenthalten, und die nachfolgenden, sich mehrenden Geschlechter wollen auch einen Platz gewinnen auf dem schon vertheilten Raume der gemeinsamen Erde. In dem Reiche der Wahrheit und Schönheit dagegen ist der Erwerb eines jeden zugleich ein Gewinn für alle, und das Land erweitert sich mit jedem neuen Anbau und bietet dem nachfolgenden Ansiedler immer freiere, reichere Strecken dar. Wie ist es möglich, daß auch bessere Männer da ihren kleinen Eigennutz üben, wo sie sich allein von ihm reinigen könnten? Wie das Wasser den Schmutz von dem Körper wegspült, so sollte man meinen, müßte ein ideales Element die Seele von allem Unlautern schnell rein waschen.

Es ist nicht hoch genug anzuschlagen, daß die zwei größten Dichter unserer Nation durch ihr Leben das Muster der schönsten thätigen Gemeinschaft aufgestellt haben. Sie haben es recht gezeigt, wie in einem solchen Bunde einer immer zum Vortheil des andern arbeitet, und wie das Geben gleichsam die Quelle des Empfangens ist. „Ich wünsche", treibt Goethe von neuem an, „in gar vielen Rücksichten, daß Ihr Wallenstein bald fertig werden möge. Lassen Sie uns, sowohl während der Arbeit, als auch hinterdrein, die dramatischen Forderungen nochmals recht durcharbeiten! Sind Sie künftig in Absicht des Plans und der Anlage genau und vorausbestimmend, so müßte es nicht gut sein, wenn Sie bei Ihren geübten Talenten und dem innern Reichthum, nicht alle Jahre ein paar Stücke schreiben wollten. Denn das scheint mir offenbar beim dramatischen Dichter nothwendig, daß er oft auftrete, die Wirkung, die er gemacht hat, immer wieder erneuere, und wenn er das Talent hat, darauf fortbaue". Keine Gelegenheit zur Aufmunterung, zu einem Worte der Theilnahme, zu einem Glückwunsche wurde versäumt. „O der glückliche Schiller! Wie mancher möchte Schiller's Armuth,

Krankheit, einsames und kurzes Leben gerne hinnehmen, wenn ihm zugleich eine ähnliche, ihm entsprechende Anregung zu Theil würde, ein Himmelslicht für seine innigste Neigung, ohne welches überall alles in Nacht liegt und in Kälte starrt! „Jedem, der Mittwochs und Sonnabends früh in mein Zimmer kommt“, versichert Goethe, „wird auf die Finger gesehen, ob er nicht einen Brief von Ihnen bringe. — Ich kann nicht ausdrücken, wie sehr ich hoffe, die Resultate Ihrer Arbeiten zu sehen, und mich mit Ihnen über so vieles zu unterhalten.“

Damit einige Mannigfaltigkeit in sein inneres Leben käme, wurde seine Theilnahme für Goethe's optische Forschungen in Anspruch genommen. Da es ihm Bedürfniß war, sich über alles denkend und theoretisch Rechenschaft zu geben, so mochte er in die naturwissenschaftlichen Untersuchungen seines Freundes gern eingehen. Schon früher theilte er ihm eine interessante Farbenbetrachtung mit, welche er von seinem Fenster aus mit einem gelben Glase gemacht hatte.[1] Jetzt gewährte ihm gerade eine solche reine Sachbeschäftigung eine erwünschte Erholung von seiner anstrengenden poetischen Arbeit. Goethe theilte ihm einen Aufsatz mit, welcher sich jetzt unter dem Titel: Der Versuch, als Vermittler von Objekt und Subjekt, im zehnten Bande seiner nachgelassenen Werke befindet. Diese Abhandlung hatte vielleicht deßwegen seinen ganz besondern Beifall, weil deren Grundgedanke ihn an einen von ihm selbst aufgestellten Ausspruch erinnern mochte,[2] daß man keine allgemeine Sätze durch Beispiele beweisen solle. Jener Grundgedanke aber, daß ein isolirter Versuch in den Naturwissenschaften nicht hinreichend sei, um einen allgemeinen Satz zu begründen, sondern daß es hierzu einer zusammenhängenden Reihe verschiedenartiger Versuche bedürfe, scheint weder sehr bedeutend, noch strenge richtig zu sein, so anziehend der Aufsatz auch geschrieben ist. Man sieht überhaupt nicht gut ein, wie Schiller Goethe's naturwissenschaftlichen Schriften einen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 14. ff.

[2] Schiller's Werke in Einem B., S. 1222. 2. in der Anmerkung. (Oktavausgabe B. 12, S. 163.)

unbedingten Beifall schenken konnte, da denselben gerade die strenge begriffsmäßige Bestimmtheit fehlt, wodurch seine eigenen, ästhetischen Abhandlungen sich in so hohem Grade auszeichnen, und die er als nothwendige Beschaffenheit jedes wissenschaftlichen Stils fordern mußte.[1] Aber die Ausdauer und der Ernst, den Goethe auf diese Untersuchungen verwandte, ließen ihn deren mangelhafte Abfassung um so eher übersehen, als er, mit dem eigentlichen Standpunkt der Wissenschaft unbekannt, von diesen Untersuchungen selbst einen ungemeinen Erfolg erwarten konnte.[2] Daher spricht er gern von Goethe's „Entdeckungen" dem „Newton'schen Falsum" gegenüber. Auf seinen Rath verzichtete Goethe jetzt auf alle äußere Theilnahme und Mitwirkung, wornach er sich ja bisher vergebens umgesehen habe, und wollte, außer Schillern und Meyern, mit niemanden mehr über die Sache konferiren. Weil diese allein mit Vertrauen beehrt wurden, mußten sie sich der Untersuchungen um so lebhafter annehmen!

Schiller leistete übrigens seinem Freunde hierin den Vortheil, welchen er ihm auch im Poetischen gewährte. Wie er ihm im Poetischen, nach Goethe's eigenen Worten, als ein wahrer Prophet, seine eigenen Träume erzählte und auslegte,[3] so brachte er im Naturwissenschaftlichen zu Goethe's unendlich fester Anschauung der äußern Dinge sein höheres, philosophisches Bewußtsein hinzu. Er nützte ihm durch methodische und theoretische Winke. So setzte er eine weitläufige Instruktion auf, wie Goethe die optischen Erscheinungen nach den Kategorien (von denen die Kantianer damals Heil für alle Wissenschaften hofften und häufig einen wenig überlegten Gebrauch machten) durchnehmen und bestimmen könne.[4] Denn dieses Geschäft sei zugleich eine treffliche Rekapitulation, und werde ihm die Dienste eines Freundes von entgegengesetzter Natur leisten.[5] Goethe folgte hierin, „um seinem

[1] Siehe Theil 3, S. 109.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 46 und 361.

[3] Ebendaselbst Theil 3, S. 83 und 129.

[4] Ebendaselbst Theil 4, S. 33 bis S. 40.

[5] Ebendaselbst S. 110 Der 427. Brief, aus dem diese Worte genommen sind, ist, wie man aus seinem Inhalte sieht, offenbar vor dem 425. Brief geschrieben.

Freunde entgegen zu kommen und ihn noch mehr für die Sache zu interessiren." Das mußte den andern sehr freuen, denn er hielt die Einsicht in die Operation des Geistes, gleichsam die Philosophie des Geschäftes, für einen fast größern Gewinn, als die Einsicht in den Gegenstand, weil eine deutliche Kenntniß der Geisteswerkzeuge und der Methode den Menschen schon gewissermaßen zum Herrn über alle Gegenstände mache; und er gedachte gerade über dieses Allgemeine in Behandlung der Empirie sich recht viel mit Goethe zu unterhalten, wenn er nach Jena käme. Aber wie mußte er über die rhapsodistische und tumultuarische Weise erstaunen, wie Goethe nach den Kategorien subsumirt hatte! „Ich zweifle sehr, daß Sie mich auf diesem Wege sich näher bringen werden", antwortete er, machte nun seine gegründeten Ausstellungen und schlug zu guter Letzt eine andere einfachere Eintheilung für die Farbenbetrachtung vor. Denn er mochte sehen, daß Goethen eine solche philosophische Behandlung eigentlich unmöglich war. Doch auch im Einzelnen leistete Schiller Beistand. Er war es, wie Goethe im ein und dreißigsten Bande seiner Werke[1] erzählt, welcher ihm den lange aufhaltenden Zweifel, worauf denn eigentlich das wunderliche Schwanken beruhe, daß gewisse Menschen die Farben verwechseln, dahin entschied, daß ihnen die Erkenntniß des Blauen fehle. Am Ende seiner Farbenlehre[2] gedenkt Goethe rühmend des lebhaften, fördernden Antheils seines Freundes an seinen chromatischen Beschäftigungen. „Durch die große Natürlichkeit seines Genies", sagt er, „ergriff Schiller nicht nur schnell die Hauptpunkte, worauf es ankam, sondern, wenn ich manchmal auf meinem beschaulichen Wege zögerte, nöthigte er mich durch seine reflektirende Kraft, vorwärts zu eilen, und riß mich gleichsam an das Ziel, wohin ich strebte."

Auf keine so wohlthätige Weise zog ihn dann wieder seine Kränklichkeit von seinem Geschäft ab. Sein äußeres Leben ist leider! die Geschichte seiner Krankheit. Schon im Januar bekam er eine Verschleimung des Halses, der sich

[1] Seite 81.

[2] Goethe's nachgelassene Werke, Bd. 14, S. 309.

Fieber beigesellte, weil ihn jenes Uebel gerade in einem erhöhten Zustand der Reizbarkeit überkam, in welchen er durch seine Arbeit versetzt worden war. Dieses neue Leiden war um so lästiger, da es ihm den Kopf einnahm, was sonst seine Krämpfe nicht thaten; als ihn aber das Leiden verlassen hatte, wollte sich die Lust und Laune zur Arbeit nicht einstellen. „Und was das Schlimmste ist, so habe ich mich so gewöhnt, daß ich, wenn ich nicht ganz bei meiner Arbeit bin, gar nicht dabei sein kann." Er mußte sich allem, was er that, selbst dem Briefschreiben, mit voller Seele hingeben. Sonst war er aber von der Stimmung bei weitem nicht so abhängig, als Goethe, welcher mehr eine dunkle Naturkraft in sich walten ließ, während Schiller durch eine bewußte Willenskraft sich selbst bestimmte. Als endlich Neigung und Lust wieder zurückgekehrt waren, brachte ihm die nasse Witterung im Februar auch wieder Katarrh, Schnupfen, Krämpfe, so daß er, um sein Gemüth frisch zu erhalten, an sein poetisches Werk nicht einmal denken durfte. Bis gegen Ende Februar war ihm der Kopf eingenommen. „Jetzt um acht Uhr Abends werde ich zum Mittagsessen gerufen", schreibt er einmal; und ein andermal: „Heute Mittag, als ich vom Bette aufstand." Erst im März wagte er sich einmal in die freie Luft; aber nachdem er vierzehn Tage erträglich wohl gewesen, ergriff ihn das Uebel von neuem und machte ihn unfähig zu geistiger Anstrengung. Er überschlug die Zeit seines Uebelbefindens im Durchschnitt und fand, daß er nur ein Drittheil des Jahrs thätig sein könne. „Nur zehn Wochen ununterbrochene Gesundheit, sagte er, und mein Wallenstein soll fertig sein[1]!" Immer von neuem nahm er es sich vor, einmal auf einen Tag nach Weimar zu fahren, um die aufgestellten Kunstschätze des alten Meyer zu sehen; aber Goethe kam in der zweiten Hälfte des März nach Jena, ohne daß er die kurze Fahrt gemacht hatte. Iffland besuchte Weimar, wo er vom 24. April an sechs Vorstellungen gab, aber Schiller konnte den alten Kunstgenossen nicht spielen sehen. Nach einer abermaligen vierzehntägigen

[1] Böttiger's Nachlaß, Theil 2, S. 206 f.

Krankheit im April band ihn sein fortdauernder Husten ans Haus, es fehlte ihm gänzlich an Stimmung für irgend einen Geistesgenuß, und er sagt wieder, er müsse sich hüten, sich an ästhetische Dinge auch nur zu erinnern. Er mußte sich von dem hohen Genusse und der reichen Belehrung, die Iffland gewähre, und von den musikalischen Festen, die Goethe in seinem Hause veranstaltete, erzählen lassen, und fand nur darin einigen Trost, daß er sich jetzt nicht zerstreuen dürfe. In den ersten Tagen des Mais bezog er wieder sein ländliches Eigenthum. Goethe rettete sich von Zeit zu Zeit aus dem Geräusche der Gesellschaft und den zerstreuenden Geschäften in die Einsamkeit des alten Schlosses zu Jena und zu den weisen Abendunterhaltungen des unschätzbaren Freundes. Schiller machte seinem einförmigen Leben eine kleine Zerstreuung; er ließ sich damals in seinem Garten jenes hohe Häuschen bauen, über welches wir an einer andern Stelle berichtet haben. Doch machte ihm der Bau mehr Unruhe und Last, als er vermuthet hatte.

In den langen trüben Tagen und Wochen, welche der thätigste der Menschen Krankheitshalber verlieren mußte, labte er sich an Homer und las Reisebeschreibungen, zu denen er immer gerne zurückkehrte. Sie ersetzten ihm die unmittelbare Anschauung der Welt und des Lebens, und knüpften sich zugleich an seine kulturhistorischen Ideen an. So machte er bei Gelegenheit der Reise Niebuhr's und Volney's nach Syrien und Aegypten die Bemerkung, daß es den Bewohnern dieser Länder und überhaupt allen Nichteuropäern auf der Erde nicht sowohl an moralischer als an ästhetischer Bildung gänzlich fehle; das Reale, so wie das Ideale zeige sich bei ihnen, aber beides fließe nicht zu einer menschlich schönen Form zusammen. Aber er war auch weit davon entfernt, zu glauben, daß die ästhetische Kultur in Deutschland sehr verbreitet sei. Die Deutschen, sagt er, hätten nur für's Allgemeine, für's Verständige und für's Moralische Sinn, sie wollten Empfindungen, und je platter diese seien, desto allgemeiner willkommen seien sie[1], aus welchem Grunde Goethe ihnen sogar den

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 2 und 63.

Humor abspricht, der doch noch lange nicht poetisch sei. Uebrigens zeigt sich aus allen diesen Aussprüchen, daß sich Schiller's ästhetisches Urtheil vollkommen emancipirt hatte.

Bei dieser Lektüre von Reisebeschreibungen stellte er noch eine andere treffliche Idee auf, daß nämlich ein Weltentdecker oder Weltumsegler, wie Cook oder Le Vaillant auf seinen afrikanischen Zügen, sich gut zum Helden eines modernen Epos eignen würde. Goethe antwortete: er würde sich an einen solchen Stoff nie wagen, weil ihm die unmittelbare Anschauung desselben fehle [1]; überdieß seien für ein solches Epos in der Odyssee die interessantesten Motive schon weggenommen. Die Rührung eines weiblichen Gemüthes durch die Ankunft eines Fremden, als das schönste Motiv, sei nach der Nausikaa gar nicht mehr zu unternehmen.

Goethe hatte sich freilich daran gewöhnt, nur das darzustellen, was in seine Anschauung getreten war, aber Schiller's unermüdlich rege Phantasie verstand es ja nicht nur das Abstrakte zu versinnlichen, sondern auch das, was er mittelbar empfangen hatte, wieder in das Unmittelbare zu restituiren. Ungeachtet er Jahre lang sein Zimmer nicht verließ und nur einen Punkt der Erde gesehen hatte, würde es ihm ohne Zweifel dennoch gelungen sein, uns fremde Welttheile und die Zustände ihrer Bewohner in lebensfrischen Gemälden vor die Augen zu führen. Er ließ sich daher durch Goethe nicht davon abbringen, seinem schönen Plan noch weiter nachzuhangen. Konnte vielleicht eine Reisebeschreibung nicht auch den Stoff zu einem Drama hergeben? „Wenn ich mir eben diesen Stoff als zu einem Drama bestimmt denke," äußert er sich, „so erkenne ich auf einmal die große Differenz beider Dichtungsarten. Da inkommodirt mich die sinnliche Breite eben so sehr, als sie mich im Epischen anzog. Das Physische erscheint nun bloß als ein Mittel, um das Moralische herbeizuführen; es wird lästig durch seine Bedeutung und den Anspruch, den es macht, und kurz, der ganze reiche Stoff dient nun bloß zu einem Veranlassungsmittel zu gewissen Situationen, die den innern Menschen ins Spiel setzen". Aber dennoch verfolgte

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, S. 96 ff.

er die Idee eines solchen Dramas, wie aus einer noch ungedruckten Schiller'schen Reliquie erhellt, von welcher mir eine genaue Abschrift vorliegt.[1] Es sind unausgebildete, unzusammenhängende, schwer zu reimende Ideen zu einem oder, wie es scheint, zu mehrern Entwürfen eines Schauspiels, welches auf der Insel Bourbon oder auf einer ähnlichen wenig besuchten Insel spielen sollte. Die Grundidee gibt Schiller selbst in folgenden Worten an: „Die Aufgabe ist ein Drama, worin alle interessanten Motive der Seereisen, außereuropäischen Zustände und Sitten, der damit verknüpften Schicksale und Zustände geschickt verknüpft werden. Aufzufinden ist also ein **Punctum saliens**, aus dem alle sich entwickeln, um welches sich alle natürlich verknüpfen lassen, ein Punkt also, wo sich Europa, Indien, Handel und Seefahrten, Schiff und Land, Wildheit und Kultur, Kunst und Natur u. s. w. darstellen läßt. Auch die Schiffsdisciplin und Schiffsregierung, der Charakter des Seemanns, des Kaufmanns, des Abentheurers, des Pflanzers, des Indianers, des Kreolen müssen bestimmt und lebhaft erscheinen." Dieser Reichthum, den das Stück umfassen sollte, geht auch aus folgenden an den Rand der Handschrift geschriebenen Worten hervor: „Landen und Absegeln. Sturm. Seetreffen. Meuterei auf den Schiffen. Schiffsjustiz. Bewegung zweier Schiffe. Scheitern des Schiffs. Ausgesetzte Mannschaft. Proviant. Wassereinnehmen. Handel. Seecharten. Kompaß. Längenuhr. Wilde Thiere, wilde Menschen. — Fremde Nationen erscheinen im Stück: Chinesen, Eingeborne, Mohren. — Die Korallen; die Seevögel; das Seegras." Ich theile noch folgende fragmentarische Ideen mit. „Ein Wegsegeln und Dableiben muß zugleich vorkommen. Beides hat etwas Trauriges, aber das Freudige ist überwiegend. Unter den Dableibenden ist ein Europäer, der sich mit Freuden und Hoffnung ansiedelt; oder einer, dem Europa fremd war und der hier sein Vaterland findet. Er hat die Schrecknisse der europäischen

[1] Ich verdanke dieselbe der Güte meines verehrten Freundes, des Herrn Oberpostdirektors Schüller in Koblenz, welcher das Original von dem Herrn Appellationsgerichtsrath Ernst von Schiller erhielt.

Sitten hassen gelernt und weil er alles in Europa verloren, was ihm theuer war, so umfaßt er mit Hoffnung das neue Vaterland. — Darf die Revolution mit eingewebt werden? — Das Schiff muß ein lebhaftes Interesse erregen, es ist das einzige Instrument des Zusammenhangs, es ist ein Symbol der europäischen Verbreitung der ganzen Schifffahrt und Weltumseglung. England strickt ein Netz von Entdeckungsfahrten um den Globus, womit es alle Meere umfängt."

Der Plan der Fabel scheint dem Verfasser selbst noch keineswegs klar gewesen zu sein; wenigstens kann er aus den rhapsodischen Andeutungen des Manuskripts nicht genügend zusammengesetzt werden. Man sieht aber, wie dieser Entwurf einem Dichter besonders schwer fallen mußte, welcher seinen Arbeiten einen solchen tiefen Reichthum deutlich gedachter Ideen zu Grunde legte, worauf es ihm vornehmlich und zunächst ankam, so daß die Fabel des Stücks ihm nur eine Verkörperung derselben war. Er hatte hierdurch eine doppelte Arbeit, eine ideelle und eine poetische. Daher schrieb er auch am 21. März 1796 an Humboldt, mit dem Plan sei überhaupt die eigentliche poetische Arbeit vollendet — wie er jetzt, im Jahr 1798, nicht mehr geurtheilt haben würde. Denn nach dem Plan fängt die eigentliche poetische Arbeit, die Darstellung, erst an. Uebrigens wäre aus diesem Seedrama ein kosmographisches Schauspiel geworden, wie Don Karlos ein kosmopolitisches ist, oder ein großes kulturhistorisches Bühnengemälde, wie wir im folgenden Theile unseres Werkes mehrere lyrische Stücke kennen lernen werden. Wir erinnern uns bei diesem dramatischen Plan auch einiger epischer Entwürfe seiner zweiten Lebensperiode, in denen er Friedrich den Großen und Gustav Adolph zu den Centralsonnen seines universalgeschichtlichen Ideensystems machen wollte.[1] Es ist erfreulich und belehrend, derselben Grundansicht unter verschiedenen Formen zu begegnen, und unserer Geistesgeschichte ist eine bleibende innere Richtung noch merkwürdiger, als die einzelne äußere That.

Im Verlaufe dieses Sommers erweckte eine Schrift des Freundes Humboldt eine große Theilnahme, und veranlaßte

[1] Siehe Theil 2, S. 244 ff.

einen regen Ideenverkehr mit Goethe. Humboldt schickte sein Werk: Ueber Goethe's Hermann und Dorothea, von Paris, wohin er sich mit seiner Familie begeben hatte, in Manuskript an Schiller, damit dieser es revidiren und dann zum Druck befördern möchte. Schiller wünschte dem Freunde in Weimar Glück, und hoffte, daß dieses laute und gründliche Zeugniß den Sieg der Goethe'schen Muse über jeden Widerstand, auch auf dem Wege des Raisonnements entscheiden und beschleunigen werde. Goethe kam nach Jena, und sie lasen die Schrift mit einander. Schiller's Schreiben über dieselbe an Humboldt [1] ist auch deßwegen höchst wichtig, weil es uns seines Verfassers damalige Stellung zu philosophischen Untersuchungen überhaupt angibt. Schiller erkennt es an, daß noch kein dichterisches Werk zugleich so liberal und so gründlich, so vielseitig und so bestimmt, so kritisch und so ästhetisch beurtheilt worden sei, und schätzt den freien und hohen Standpunkt, den Humboldt genommen habe, um dem geheimnißvollen Gegenstande mit Begriffen beizukommen. „Aber eben dieser philosophischen Höhe wegen ist er vielleicht dem ausübenden Künstler nicht bequem, und auch nicht so fruchtbar, denn von da herab führt eigentlich kein Weg zum Gegenstande. Ich betrachte auch deßwegen Ihre Arbeit mehr als eine Eroberung für die Philosophie, als für die Kunst, und will damit keinen Tadel verbunden haben. Es ist ja überhaupt die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat. Der Künstler braucht mehr empirische und spezielle Formeln, die eben deßwegen für den Philosophen zu eng und zu unrein sind; dagegen dasjenige, was für diesen den gehörigen Gehalt hat und sich zum allgemeinen Gesetze qualificirt, für den Künstler bei der Ausübung immer hohl und leer erscheinen wird.“ Schiller bekennt dann, daß er sich jetzt die Wissenschaft und Kunst in einer größern Entgegensetzung und Entfernung denke, als er vor einigen Jahren gethan habe. Seine Thätigkeit habe sich jetzt der Ausübung zugewendet, er erfahre täglich, wie wenig der Poet durch allgemeine reine Begriffe bei der Ausübung gefördert

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 434 ff.

werde, und wäre in dieser Stimmung zuweilen unphilosophisch genug, alles, was er selbst und andere von der Elementarästhetik wissen, für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben. Sogar auf das Beurtheilen dehne er seinen Unglauben an die Unzulänglichkeit der Theorie aus, und möchte behaupten, daß es kein Gefäß gebe, die Werke der Einbildungskraft zu fassen, als eben diese Einbildungskraft selbst. In allen wesentlichen Punkten sei zwischen dem, was Humboldt sage, und was er und Goethe diesen Winter über Epopöe und Tragödie aufgestellt hätten, eine merkwürdige Uebereinstimmung, nur seien Humboldt's Formeln metaphysischer gefaßt, die ihrigen mehr für den Hausbedarf; Humboldt's Analyse sei vielleicht zu scharf und die aufgestellte Charakteristik zu streng und unbeweglich. Was er an der ganzen Abhandlung überhaupt tadeln möchte, sei, daß Humboldt einen zu spekulativen Weg gegangen sei, um ein individuelles Dichterwerk zu zergliedern: der dogmatische Theil der Schrift sei, philosophisch genommen, vollkommen befriedigend, und eben so untadelhaft sei der anwendende Theil für sich, aber es fehle ein mittlerer Theil, welcher jene allgemeinen Grundsätze der Metaphysik der Dichtkunst auf besondere reducire, und die Anwendung des Allgemeinsten auf das Individuelle vermittle. Der Leser fühle daher oft einen Hiatus und es dünke ihm, als ob die Beispiele zu den Begriffen nicht paßten.

Diesen einzigen bedeutenden Fehler des Werkes aber schrieb Schiller seinem eigenen Einfluß auf Humboldt zu. „Wirklich hat uns beide unser gemeinschaftliches Streben nach Elementar-Begriffen in ästhetischen Dingen dahin geführt, daß wir die Metaphysik der Kunst zu unmittelbar auf die Gegenstände anwenden, und sie als ein praktisches Werkzeug, wozu sie doch nicht genug geschickt ist, handhaben. Mir ist dieß vis à vis von Bürger und Matthisson, besonders aber in den Horenaufsätzen, öfters begegnet. Unsere solidesten Ideen haben dadurch an Mittheilbarkeit und Ausbreitung verloren." Zuletzt fügt er noch bei, daß jetzt, wo sein Trauerspiel ihn ganz in der Knechtschaft halte, das Philosophiren bei ihm lange suspendirt worden sei, weil er unmöglich

zweierlei Geschäfte zugleich mit ganzer Besonnenheit betreiben könne. Kurz, die Humboldt'sche Art zu philosophiren paßte nicht mehr zu seinem gegenwärtigen Geisteszustand: sie war ihm, wie er an Goethe schreibt, etwas fremd und widerstrebend geworden.

Dieser Gegensatz gegen Humboldt und seine eigene frühere philosophische Manier gründete sich aber nicht allein darauf, daß jetzt das ausübende Interesse über das theoretische ganz die Oberhand hatte, sondern er war auch seit 1795 in seinem philosophischen Urtheil bedeutend fortgeschritten, ungeachtet er an den meisten philosophischen Grundgedanken, welche er in seiner zweiten und im Anfang seiner dritten Bildungsperiode gewonnen hatte, zeitlebens festhielt. Wenn er jetzt noch seine philosophischen Abhandlungen zu schreiben gehabt hätte, würde er das Verhältniß der Theorie zur Ausübung und zu den Thatsachen viel besonnener beurtheilt, und der Theorie weit weniger eingeräumt haben; würde er sich nicht mehr bei den besondern Untersuchungen über das Schöne und Erhabene, viele Mittelgattungen überhüpfend, in das Allgemeinste und Höchste verstiegen, sondern er würde sich, nach der einleitenden Orientirung, mehr innerhalb der Sphäre der Sache gehalten haben, und endlich hätte er seine Darstellung selbst gewiß minder mit philosophischen Kunstausdrücken und Formeln beschwert.[1] Diese Fehler nicht zu begehen, ist aber das sichere Kennzeichen der durchgeführten philosophischen Bildung eines Schriftstellers. Nur der reife Geist kann das Verhältniß des Gesetzes zum Fall richtig beurtheilen, vermag eine Untersuchung in ihrem Rahmen zu betrachten und sich selbst zu begrenzen, und ist im Stande die tiefste Wahrheit in einer einfachen, klaren Sprache ohne Weitschweifigkeit vorzutragen.

[1] Siehe Theil 3, S. 103 und 108.

Achtzehntes Kapitel.

Goethe's Propyläen. Musenalmanach für 1799. Die Piccolomini und Wallenstein's Lager vollendet. Aufführung dieses Vorspiels in Weimar. Nähere Betrachtung desselben.

Goethe konnte seit seiner Rückkehr von der Schweiz nicht mehr zu einer erfreulichen Thätigkeit kommen. Er schwankte von einem poetischen Plan zum andern; Faust, Tell, die Achilleïs beschäftigten ihn nur vorübergehend, und er blieb zuletzt beim Theoretisiren stehen. Das Epos und Drama, die Naturwissenschaften und die plastische Kunst nahmen der Reihe nach abwechselnd sein Nachdenken und seine Feder in Anspruch. Endlich entschloß er sich, mit seinem Freunde, dem Maler Heinrich Meyer, eine periodische Zeitschrift herauszugeben, in welcher beide ihre Ideen und Erfahrungen über Kunst niederlegen und ihre schon geschriebenen Aufsätze einrücken lassen wollten. Die Propyläen erschienen in der Cotta'schen Buchhandlung, nachdem die Horen eingegangen waren. Das war denn für Schiller wieder ein neuer Gegenstand des Interesses, des Rathes, er revidirte manche der ungedruckten Aufsätze im Manuskript und erfreute sich an den gedruckten. Er nahm sich der wiederholten Einladung Goethe's gemäß auch vor, wenn er mit seinem Wallenstein fertig wäre, irgend einen Aufsatz z. B. über die unästhetischen Forderungen des Moralischen und Vernunftmäßigen in der

Kunst, zu schreiben. Er suchte sich der bildenden Kunst und den Naturwissenschaften um so mehr zu nähern, da er sich von dem Studium der Philosophie und Geschichte losgesagt hatte, und der Dichter ein positives Objekt zu bedürfen scheint, an dem er sich erfrische und stärke. Für Schiller schienen solche Beschäftigungen mit dem äußerlich, sichtbar Gegebenen um so heilsamer, da sein ideal-philosophischer Hang doch immer dahin wirkte, seine Dichtung vom Gegenständlichen abzuziehen und in's Allgemeine überschweifen zu lassen. Was konnte ihn mehr am Individuellen und Konkreten halten, als die bildende Kunst und die äußere Natur? In diesem Gefühl und nach dem Beispiel Goethe's scheint er wirklich einmal die Absicht gehabt zu haben, sich in seinen Mußestunden mit Naturwissenschaften ernstlich zu beschäftigen. Er ließ sich von Goethe Fischer's physikalisches Wörterbuch geben, und wollte über Elektricität und Galvanismus Versuche anstellen. Es waren vorübergehende Beschäftigungen, die wenig zurückließen, gute Vorsätze, die nicht ausgeführt wurden, jenem Plane ähnlich, im Alter noch Griechisch zu lernen. Es fiel Schillern eben so schwer, seine Natur in fremde Gebiete[1] auszudehnen, als Andern, die ihrige auf ein eigenes zusammenzuziehen.

Für den Augenblick aber konnte er um so weniger etwas für die Propyläen liefern, als er wieder mit dem Almanach für 1799 zu thun hatte. Glücklicherweise statteten diesen Goethe, Matthisson, Gries, A. W. Schlegel und andere so reichlich aus, daß Schiller's Antheil nicht so groß, als in den frühern Jahren, zu sein brauchte. Die lyrische Stimmung wollte nicht recht in ihm rege werden, von welcher er bemerkte, daß sie am wenigsten unter allen poetischen dem Willen gehorche, weil sie gleichsam unkörperlich sei und nur im Gemüthe sich gründe. Hatte sich seine Natur nicht umgekehrt, daß er, sonst ganz lyrisch und sentimental gestimmt, jetzt das lyrische Element nicht finden konnte? Das Glück, die Bürgschaft, der Kampf mit dem Drachen und des Mädchens Klage, von welchen Stücken wir schon früher

[1] Siehe Theil 2, S. 5 f.

gesprochen haben, wurden damals gedichtet; und aus seinen Papieren suchte er die Poesie des Lebens hervor, das erste Stück, welches er nach der Abfassung der ästhetischen Briefe 1795 begonnen, aber damals nicht ganz beendigt hatte [1]. In zweitausend Exemplaren, mit einem symbolischen Titelkupfer und anaglyphischen Zierrathen auf dem Deckel ausgestattet, welche Meyer und Goethe angelegentlichst besorgt hatten, wanderte der Almanach für 1799 in die Welt.

Durch diese Abhaltungen wurde die Vollendung des Wallenstein von einer Frist zur andern verschoben. Zum Glück erfreute sich Schiller in dem Sommer 1798 einer ziemlich, oder wie er sagt, recht guten Gesundheit. Die Entwöhnung von der Luft aber bewirkte, daß er sich leicht Erkältungen zuzog, und als der Herbst herannahte, stellten sich leider auch wieder schlaflose Nächte ein, von denen er den ganzen Sommer über frei gewesen war. Es waren erst etwa drei Akte geschrieben, als von den Schaubühnen in Hamburg, Berlin, und anderer Orte Nachfragen einliefen, die den Verfasser recht ängstigten. Wäre ich nur erst fertig! rief er. Durch Ausdauer wurde unterdessen eine Schwierigkeit nach der andern überwunden. Er glaubte das Schwerste hinter sich zu haben, als er im April die drei ersten Akte Goethen vorlesen konnte, der keinen Widerspruch mit dem Gegenstand und der Kunstgattung, welcher das Werk angehörte, zu rügen fand. „Die Anlage Ihres Werkes", schrieb Goethe, „ist von der Art, daß Sie, wenn das Ganze beisammen ist, die ideale Behandlung mit einem so ganz irdisch beschränkten Gegenstande in eine bewunderungswürdige Uebereinstimmung bringen werden". Schröder sollte im Herbst nach Weimar kommen und hatte sich bereit erklärt, den Wallenstein selbst zu spielen. Doch war sein Kommen noch ungewiß, und um Wallenstein spielen zu können, mußte ihm die Rolle schon in der Mitte des Julius eingehändigt werden. Bis dahin aber war das Stück unmöglich fertig zu bringen. Dazu kam, daß selbst bei Schröder's Anwesenheit einige

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Thl. 4, S. 298. Siehe Theil 3, Seite 57, 141 und 157.

Hauptrollen mißglücken mußten, denn die Weimar'schen Schauspieler waren nach Goethe's Urtheil so mittelmäßig, daß er sie, mit Iffland verglichen, bloße Referenten des Textes nannte. Aus diesen Gründen entschloß sich Schiller Anfangs Mai, das Drama ohne bestimmte Theaterrücksichten auszuarbeiten, welchen Vorsatz auch Goethe billigte.

Für seinen Garten, wohin er sich, wie wir wissen, zu dieser Zeit wieder begab, hatte er sich die Liebesscenen zurückgelegt, welche einer besonders heitern und einer lyrischen Stimmung bedurften, wie sie ihm das Frühjahr zu geben pflegte. Im August war das Werk so weit gediehen, daß Goethen auch die zwei letzten Akte der Piccolomini vorgelesen werden konnten. Die Ausdehnung des Gegenstandes hatte nämlich Schillern vermocht, dem Rathe des Freundes gemäß, das Werk in zwei Stücke zu trennen. Die Piccolomini umfaßten nach der ersten Bearbeitung noch die zwei ersten Akte von Wallenstein's Tod, und endigten also mit der Scene, in welcher Octavio sich von seinem Sohne trennt. Diese jetzigen sieben Akte waren in fünf getheilt, so, daß der erste länger war, als die zwei letzten zusammengenommen; und die übrigen drei Aufzüge von Wallenstein's Tod waren ausführlicher dargestellt und ebenfalls in fünf Akte eingetheilt. Der Beifall Goethe's war ihm, wie er schreibt, bei der Arbeit die süßeste Hoffnung, und als er diese Zufriedenheit wirklich einärndtete, die beste Freude: denn beim Publikum werde das wenige Vergnügen durch so viele Mißtöne verkümmert. [1] Doch prophezeihte der Freund auch, daß das Werk, wenn es fertig sei, sehr hoch stehen werde, und Schiller schöpfte selbst Hoffnung für eine gute Aufnahme, als er in einer Zeitschrift las, daß man in Hamburg sich über die Wiederholung der Iffland'schen und Kotzebue'schen Stücke beklage und sie müde sei, was er auch von andern Städten schließen zu dürfen für erlaubt hielt. Unwahrscheinlich sei es nicht, daß das Publikum sich selbst nicht mehr sehen möge; es fühle sich in gar zu schlechter Gesellschaft. Der Ueberdruß an den verzerrten Ritterschauspielen habe jene Familienstücke an den Tag

[1] Vergleiche Theil 3, S. 193.

gebracht, aber dieser Alltagsgesichter müsse man endlich eben=
falls müde werden.

So kam also dem Dichter die Rücksicht auf die Wirkung seines Stückes erst in den Sinn, als dieses schon beinahe fertig war, und es wurde keineswegs gedichtet, um eine solche Wirkung hervorzubringen. Der Genius folgt allein seinem innern Drange und ist fern davon, die Erfolge zu berechnen und sich durch dieselben bestimmen zu lassen, welche nur die Gunst des Zufalls zu gewähren vermag. Dann aber geschieht das Epochemachende, wenn das Werk des Genius zugleich das tiefgefühlte Bedürfniß der Zeit ist. Der ist der Prophet, welcher seinem Zeitalter aus dem Herzen spricht, während er seinen Blick nur in das eigene Herz gesenkt hat.

Um den neuen Schloßbau in Weimar zu fördern, war der Baumeister Thouret von Stuttgart berufen worden, der nun auch einen Plan machte, wie das alte Theaterlokal besser benutzt und eingerichtet werden könnte. So geschah es denn, daß zu derselben Zeit, wo sich Schiller in Jena ein Gartenhäuschen bauen ließ, Goethe in Weimar auf die neue Theater=Einrichtung viele Mühe und Zeit verwandte und den Bau mit beaufsichtigen half. Als die Einrichtung bald vollendet war, lag der Gedanke nahe, das neue Theater durch ein Stück des Wallenstein'schen Werkes einzuweihen. Schiller kam im September auf acht Tage nach Weimar, und als er nun alles, was er bisher fertig gebracht hatte, vorlas, forderten ihn Goethe und Meyer dringend auf, von seinem frühern Plan abzugehen und das Stück für das Theater gerecht zu machen. „Ich wünsche", schreibt Goethe, „daß Sie bei Ihrer Arbeit fühlen mögen, welchen guten Eindruck auf uns Sie zurückgelassen. Ein Monument einer so besondern Geistesthätigkeit, als Ihr Wallenstein ist, muß jeden in thätige Stimmung versetzen, wer derselben nur einigermaßen fähig ist. Nehmen Sie Ihr ganzes Wesen zusammen, um das Werk nur erst auf unser Theater zu schieben: Sie empfangen es von dorther gewiß geschmeidiger und bildsamer, als aus dem Manuskript, das ihnen schon zu lange vor den Augen fixirt steht. Sie sind schon so weit, daß nach meiner Einsicht ein solcher Versuch nur Nutzen bringen kann."

Schiller ging gern auf diesen Plan ein und entschloß sich, das Vorspiel, Wallenstein's Lager, zu jenem Zwecke vorerst zu vollenden. Er hatte dieses Expositionsstück schon im Mai 1797 wenigstens zum Theil geschrieben.[1] Jetzt kam es darauf an, ihm die selbstständige Existenz eines eigenen kleinen Ganzen zu verschaffen, welches für sich eingeführt werden könnte. Es mußte ihm daher, als einem eigenen Charakter- und Sittengemälde, mehr Vollständigkeit und Reichthum gegeben, es mußten noch einige neue Figuren hineingesetzt und einige der schon vorhandenen ausführlicher entwickelt werden. In dieser Rücksicht wurde es umgearbeitet, und der Dichter war zufrieden mit dem Erfolg. „Ich denke in der Gestalt, die das Stück jetzt bekommt, soll es als ein lebhaftes Gemälde eines historischen Moments und einer gewissen soldatischen Existenz ganz gut auf sich selber stehen können.“ So schob er nun noch seinen Kapuziner ein, der den Kroaten predigt, „denn gerade dieser Charakterzug der Zeit und des Platzes habe noch gefehlt.“ Goethe schickte zu dem Ende einen Band der Schriften des Paters Abraham a Sankta Clara, daß dieser ihn zur Kapuzinerpredigt begeistern möge. Bei der kurz angeraumten Frist — denn die Vorstellung sollte in einigen Tagen schon statt finden — und unter mancherlei Zerstreuungen konnte das würdige Vorbild in vielen Stellen bloß übersetzt, in andern nur kopirt werden. Doch sollte das nur für den nächsten Gebrauch sein, und er wollte nachher aus diesem „Prachtstück“ noch das Mögliche zu machen versuchen. „Denn dieser Pater Abraham,“ schreibt er, „ist ein prächtiges Original, vor dem man Respekt bekommen muß, und es ist eine interessante und keineswegs leichte Aufgabe, es ihm in der Tollheit und in der Geschmeidigkeit nach oder gar zuvor zuthun.“

Goethe hatte das Vorspiel schon in Händen, die Schauspieler lernten ihre Rollen und übten sie ein, aber Schiller konnte nicht müde werden, zu verändern, zu verbessern, so daß der Freund, der alles ordnete und die Proben leitete,

[1] Ebendaselbst Theil 3, S. 116, und Theil 4, S. 8. Das Vorspiel heißt hier und sonst häufig „Prolog“.

seine liebe Noth hatte. Botenfrauen, Expresse gingen zwischen Jena und Weimar hin und her, und auch das Geringfügige wurde mit diplomatischer Genauigkeit verhandelt. Goethe machte Schiller's Angelegenheit zu der seinigen, und ließ sich keine Mühe verdrießen, um das Werk zur möglichsten poetischen und theatralischen Vollendung zu führen. Doch hat er an dem Gedicht, einige Stellen abgerechnet, keinen positiven Antheil: im Grunde ist alles Schiller's eigene Arbeit, wie Goethe auch später versicherte.[1] Eine große Einwirkung kann aber nicht abgeläugnet werden. Denn da Schiller ihm nicht nur den Plan im Ganzen und im Einzelnen mittheilte und mit ihm durchsprach, sondern auch die Ausführung, so wie sie täglich heranwuchs, kommunicirte und seine Bemerkungen hörte und nutzte, so arbeitete er Wallenstein's Lager mehr, als irgend ein anderes Werk in Goethe's Sinn aus. Schiller's Geist fiel nach allmähliger Annäherung in diesem Gedichte mit Goethe in Eins zusammen.

Von einzelnen Stellen, welche von ihm herrührten, erinnerte sich Goethe später kaum einer andern, als der zwei Verse, welche der Bauer ganz im Anfang spricht:

„Ein Hauptmann, den ein anderer erstach,
Ließ mir ein paar glückliche Würfel nach.“

Denn da er gern motivirt wissen wollte, wie der Bauer zu den falschen Würfeln gekommen, so habe er diese Verse eigenhändig in das Manuskript hineingeschrieben. Schiller habe daran nicht gedacht, sondern in seiner kühnen Art dem Bauer geradezu die Würfel gegeben, ohne viel zu fragen, wie er dazu gekommen. Ein Anfangslied dichtete Goethe, wie man aus dem Briefwechsel sieht,[2] welches Schiller um einige Verse vermehrte; es blieb aber im spätern Texte ganz weg. Auch einen Stelzfuß, als Gegenstück vom Rekruten, wollte Schiller noch einführen; dieser Invalide sollte ein Zeitungsblatt bringen, und so sollte man unmittelbar aus der Zeitung

[1] Gespräche mit Goethe von Eckermann, Theil 2, S. 346.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 310, 334 und 335.

Regensburg's Einnahme und die neusten, passendsten Ereignisse erfahren. Diese Abänderung konnte aber Goethe nicht mehr aufnehmen. „Arbeiten Sie an Ihrem Werke fort", schrieb er, „ob ich Ihnen gleich nicht versprechen kann, schon das nächste Mal die Veränderungen vorzunehmen. Alles ist jetzt schon so auf den Reim und den Sylbenfall eingerichtet, so auf die Stichwörter eingehetzt, daß ich nichts zu ändern wage, weil unmittelbar Stockungen zu befürchten sind. Bei der Schwierigkeit, eine so neue und fremde Aufgabe mit Ehren zu bestehen, klammert sich jeder so fest an seine Rolle, wie ein Schiffbrüchiger an's Brett, so daß man ihn unglücklich machen würde, wenn man es ihm wacklig machen wollte." Das that denn Schillern leid, daß die kleinen Veränderungen nicht gleich der ersten Vorstellung zu Gute kommen könnten, denn das Motiv mit der Zeitung schien ihm zu einer vollkommenen Exposition des Moments und der Kriegsgeschichte sehr passend zu sein. Auch diese beabsichtigte Umänderung ist in unsere jetzige Ausgabe nicht aufgenommen. Einiger andern unausgeführten Vorschläge wollen wir gar nicht erwähnen, da wir auch die bisherigen nur deßwegen angeführt haben, um zu zeigen, wie schwer Schiller fertig werden konnte, weil er immer alles besser machen wollte.

Mittlerweile wurde auch noch der Prolog gedichtet, mit welchem die Schaubühne in Weimar wieder eröffnet werden, und welcher die Wallenstein'schen Stücke und das Lager insbesondere einführen sollte. Der Plan dazu scheint gemeinschaftlich gemacht worden zu sein, und jeder der Dichter sollte vermuthlich sein Kontingent dazu geben. Doch arbeitete ihn Schiller allein aus, zur großen Zufriedenheit Goethe's. „Ich habe eine große Freude daran", schrieb dieser mit ungewöhnlichem Affekt, „und danke Ihnen tausendmal!" Aber auch hier hatte Schiller nachträgliche Verbesserungen zu schicken, und dieser Prolog wurde wieder ein Gegenstand des literarischen Briefwechsels. Goethe hatte noch eine Stelle zu ändern, welche sich auf seine Schauspieler und auf Iffland bezog, und der Prolog wurde dem Almanach von 1799 angehängt und zugleich nach Stuttgart geschickt, um in das Morgenblatt eingerückt zu werden. Das Publikum sollte über das aufgehende

Gestirn von allen Seiten her in möglichst schnelle Kenntniß gesetzt, die ungeduldige Erwartung sollte noch gesteigert werden. Für den Vortrag auf der Bühne veranstaltete Goethe endlich eine besondere Ausgabe, in welcher er einiges wegließ und anderes besser hervorhob, um ihn dem Publikum verständlicher zu machen.

Am 12. Oktober fand endlich die Hauptaufführung statt. Schiller kam mit den Seinigen den Tag vorher Morgens in Weimar an, um Abends mit Goethe der Hauptprobe beizuwohnen. Er war hoch erfreut und gerührt. Die wirkliche Vorstellung befriedigte jede Erwartung. Die neue eigenthümliche Dichtung, und das neue schöne Lokal stimmten zusammen, um die Einbildungskraft der Zuschauer in eine höhere Stimmung zu versetzen: sie sahen und fühlten sich an der Schwelle einer neuen Aera der Kunst Thalias und der dramatischen Dichtung, wie sie der Prolog rühmt und verspricht. Der Schauspieler Vohs trug diesen in dem Kostüme vor, mit welchem er später als Max Piccolomini auftrat, die Schauspieler recitirten die Reime so gut, als wenn sie nie etwas anderes gethan hätten; besonders erndtete Genast als Kapuziner und Leißring als erster Jäger viel Lob ein. Schiller's Freude war um so schöner, weil sich im Hinblick auf seine noch übrigen Wallenstein'schen Stücke die reichste Hoffnung mit ihr verknüpfte. Goethe war im voraus des guten Erfolges der Aufführung so gewiß, daß er eine Vorrecension der Vorstellung und des Effektes, den das Stück gemacht habe, schematisirte. „Da ich mich einmal auf das Element der Unverschämtheit eingelassen habe", sagte er, „so wollen wir sehen, wer es mit uns aufnimmt."

Wir verlassen Wallenstein's Lager nicht, ehe wir einen Blick in das Innere dieser Schöpfung gethan haben. Zuvor aber müssen wir einige Worte über den Prolog sagen.

Der Prolog geht natürlich von dem neu eingerichteten Theater aus, welches durch den Wallenstein eingeweiht werden sollte. Aber die Schauspieler, welche sich hier hervorgethan, und die Dichter, die sich vor dem Publikum ausgebildet, sind die nämlichen noch, und es ist derselbe Schauplatz, auf welchem noch jüngst Iffland durch seinen Schöpfergenius

entzückte. Von selbst reiht sich hieran der Wunsch, daß dieses Raumes neue Würde die Würdigsten herbeiziehen möge, damit dem großen Muster nachgeeifert werde, das jener Mime aufgestellt. Wo möchte das Talent sich auch lieber prüfen und von neuem bewähren, als hier vor einem auserlesenen Kreis, welcher

„Mit leisbeweglichem Gefühl den Geist
In seiner flüchtigsten Erscheinung hascht."

Denn des Mimen Kunst ist auf den Augenblick beschränkt, während das Gebilde des Meißels, der Gesang des Dichters nach Jahrtausenden noch leben. Die berühmte Ausführung dieses Satzes bestätigt es wieder von neuem, daß Schiller in der poetischen Darstellung allgemeiner Ideen seines Gleichen nicht hat. Die neue Aera aber, welche heute für die Schauspielkunst auf dieser Bühne beginnt, ermuthigt auch den Dichter, den Zuhörer „aus des Bürgerlebens engem Kreis auf einen höhern Schauplatz zu versetzen" — einen Schauplatz, welcher der großen Zeit würdig ist, in welcher um der Menschheit große Gegenstände, um Herrschaft und um Freiheit gerungen wird, und in welcher die alte feste Form zerfällt, die vor hundert fünfzig Jahren, im westphälischen Frieden, Europen nach dreißig Kriegsjahren den Frieden gab. So ist denn der Meister der Uebergänge bei der trüben Zeit angekommen, welche er der Phantasie seiner Zuhörer noch einmal vorüberführen will. Seine Dichtung stellt uns in die Mitte dieses Krieges, von dem schon sechszehn Jahre verflossen sind; und weis't auf den verwegenen Charakter hin, welcher sich auf diesem finstern Zeitgrund malet. Doch der dramatische Wallenstein ist nicht der historische; dieß hebt der Dichter sogleich bestimmt hervor:

„Doch Euren Augen soll ihn jetzt die Kunst,
Auch Eurem Herzen menschlich näher bringen:
Denn jedes Aeußerste führt sie, die Alles
Begränzt und bindet, zur Natur zurück;
Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu."

Indessen will der Dichter heute nur sein Schattenbild — sein Lager, vorführen, denn er denkt den großen Gegenstand in einer Reihe von Gemälden aufzurollen. Aber heute fordert die Muse ihr altes deutsches Recht zurück, „des Reimes Spiel," was der Hörer nicht tadeln wolle!

So ist nichts vergessen, aber auch nichts zu viel. Die Verbindung der disparaten Gegenstände, des neuen Theaters, der Schauspieler, des Publikums, der Mimik, bis zu dem Reime hin, ist unübertrefflich. Ich rechnete früher, wie es geschehen muß, diese planmäßige Anlage zur Verstandesform [1], aber wie der vielgeübte Verstand selbst wieder Natur wird, zeigt sich hier augenscheinlich. Alles fügt und hält sich zu einer in sich vollendeten Organisation zusammen. Sprache und Vers könnten nicht edler sein. Hätten die nachfolgenden Dramen auch keine Bedeutung, so wären sie schon dieses Prologs wegen unsterblich. Der Gang der Dichtung ist gesetzt, ruhig und ernst, aber auch frei und heiter; sie trägt den gewichtigen Ideengehalt leicht dahin, bis sie im letzten Absatz, wo sie des Reimes Spiel rechtfertigt, selbst Spiel zu werden scheint. Der Prolog bereitet die Stimmung vor, in welche das nachfolgende Lager versetzt, und der letzte Abschnitt vertheidigt insbesondere das, was das Publikum unmittelbar darauf hört. Man merkt es also den letzten Versen und Sentenzen nicht an, daß sie nur die Anwendung einer tief durchdachten Theorie sind. Oder spricht der Gedanke, „daß man es der Muse danken solle, wenn sie die Täuschung, die sie schafft, aufrichtig selbst zerstöre, und ihren Schein der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebe", — spricht diese Entgegensetzung des heitern Reiches der Kunst und der ernsten Lebenswahrheit nicht Schiller's Aesthetik aus? Er legt ja das Wesen des Schönen in das Spiel und den Schein, „aber nur so weit er aufrichtig ist („die Täuschung, die sie schafft, selbst zerstört") und nur in so weit er selbstständig ist („sich der Wahrheit nicht betrüglich unterschiebt"), ist der Schein ästhetisch [2]". So

[1] Siehe Theil 3, S. 88 ff.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1218. 1. m. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 140 f. Siehe Theil 3, S. 33 und S. 139.

finden wir auch hier wieder im anmuthigen Dichter den tiefsinnigen Philosophen, und wenn wir jenem in die Seele schauen wollen, müssen wir mit dem letztern genau bekannt sein.

Daß Schiller in diesem Vorspiele den Reim auf die Bühne brachte, erklärt sich außer dem objektiven Grunde, den er hier selbst angibt, auch aus dem Gebrauch desselben seit einer Reihe von Jahren in den meisten, und seit 1797, in allen seinen Gedichten, von welcher Gewohnheit er nicht plötzlich abgehen konnte. Vermuthlich hatte auf diese äußere Form auch Goethe's Faust Einfluß. Wallenstein's Lager macht den Uebergang zu den reimlosen, regelrechten Jamben, welche Schiller in allen spätern dramatischen Stücken beibehielt.

Vergleichen wir nun den Prolog, welchen wir eben so hoch rühmten, mit dem Stück, welches er zunächst einzuführen bestimmt war, so erscheint er doch nur, wie die Theorie zur That. Der Verfasser von Wallenstein's Lager sagt [1], das ganze Verdienst dieser Dichtung könne bloß Lebhaftigkeit sein; und gerade weil sie nur dieses Verdienst hat, ist sie so vortrefflich. Der Dichter wollte einmal mit seinem Werke gar nichts anderes, als das Werk selbst, darum erreichte er in dieser Gattung das Höchste. Das Stück ist an keinen äußern Zweck, an kein sonstiges Interesse seines Urhebers gebunden; so weht uns denn aus ihm zur rechten Erquickung der freie Geist der Poesie an. Die Lebendigkeit des Gemäldes geht aus der individuellen, objektiven Gestaltung hervor, und ist daher ächt poetisch [2]. Das Gedicht ist bloß an die Anschauung, an das innere Auge gerichtet, deßwegen gefällt es rein ästhetisch und verfehlt dennoch den Eindruck auf unser Herz nicht, wie man denn überhaupt sagen könnte: hätte Schiller nicht häufig auch zum Herzen reden wollen, und wäre er nicht oft von einem theoretischen Gedanken ausgegangen, es wäre ihm Vieles besser gelungen. Hier haben wir ein lebenvolles Bild, welches nur die anschaulichen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 309.

[2] Siehe Theil 3, S. 115 f. und Kapitel 12.

Grenzen der Gestalt, aber nicht die gedachten Grenzen des Begriffs hat. Schiller forderte für ein gutes Gedicht die Verbindung von Ernst und Spiel. Aber der Ernst war bei ihm schon ein freiwilliger und nothwendiger Effekt seiner Natur. Wenn er daher bloß poetisch spielen wollte, entstanden häufig seine reinsten Gebilde. So sollte Wallenstein's Lager, wie etwa auch der Geisterseher, nur ein lebendiges Gemälde werden, und eben wegen dieser Begrenzung wurde das Gedicht so vortrefflich. Ideengehalt, Tiefe, Plan legten sich dem poetischen Spiele gleichsam von selbst unter, ohne es zu stören.

Schiller sagt von Shakspeare, „er habe in seinem Julius Cäsar das gemeine Volk mit einer ungemeinen Großheit behandelt; der Stoff habe ihn bei der Darstellung des Volkscharakters gezwungen, mehr ein poetisches Abstraktum vor Augen zu haben; mit einem kühnen Griff nehme Shakspeare aus der bedeutungslosen Menge und Masse ein paar Figuren oder vielmehr ein paar Stimmen heraus und lasse sie für das ganze Volk gelten, und das gelten sie wirklich, so glücklich habe er sie gewählt"[1]. Man kann dasselbe mit vollem Rechte von den Figuren in Wallenstein's Lager behaupten, ja der Dichter ist offenbar in der Wahl und Zeichnung seiner Personen, bewußt oder unbewußt, von dieser Bemerkung über den englischen Dramatiker ausgegangen. Der Kroate, welcher sich in seiner Dummheit übertölpeln läßt und „das Sprüchel des Pfäffleins" gläubig anhört, repräsentirt den niedrigsten Haufen des Heers, der wie das blöde Vieh zur Schlachtbank geführt wird. Von einem solchen Volke ist dann Isolani, der rohste und leichtsinnigste aller Generale Wallenstein's, der würdige Anführer. Der erste Jäger, „der lange Peter aus Itzehoe", und sein Kamerad — „des Friedländers wilde Jagd" — vertreten die große Masse der Abentheurer und Glücksritter im Wallenstein'schen Heere, und vergegenwärtigen also im Allgemeinen das wilde, wüste, unstäte Kriegshandwerk der damaligen Zeit. Der Jäger hat nach einander den Schweden, den Liguisten, den

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 57.

Sachsen gedient, ehe er es mit Wallenstein versuchte. Seine Moral ist:

„Flott will ich und müßig gehen,
Alle Täge was Neues sehen,
Mich dem Augenblick frisch vertrauen,
Nicht zurück, auch nicht vorwärts schauen.“

Dabei ohne Furcht vor Gefahr, pochend auf Soldatenehre, bereit, alles schonungslos zu zertreten, dem Feldherrn mit Begeisterung zugethan — so ist der Geist des Heeres. Daher ist dieser Stimmführer des Allgemeinen auch der Hauptsänger im Reiterliede am Ende des Stücks. Der Arkebusier, welcher dem betrügerischen Bauern das Wort spricht, weil er doch „auch ein Mensch sei, so zu sagen,“ der den Gehorsam gegen den Kaiser schon gefährdet glaubt und die Marketenderin nach seiner Zeche fragt, als die andern auch nur eine gemeinschaftliche Abrede wegen einer Bittschrift treffen wollen, und von dem der Jäger sagt: „Das denkt, wie ein Seifensieder“ — dieser Arkebusier gehört ja dem Tiefenbach'schen Regiment an, von welchem Octavio bezeugt: „Dieß Regiment ist treu,“ und er spielt ganz die Rolle seines schwerfälligen und einfältigen, aber ehrlichen „deutschen Herrn.“ Gerade so, wie von diesem Deutschen der erste Kürassier spricht: „Schad' um die Leut'! Sie sind sonst wack're Brüder,“ urtheilt Isolani (Wallenstein's Tod, Akt 2, Scene 5) von ihren Anführern: „Es sind nicht eben schlechte Männer.“ Den Gegensatz zu ihm bildet der Trompeter, und ist durch seine unbedingte Hingabe an Wallenstein die Stimme der Terzky'schen Regimenter:

„Aber wir halten ihn aufrecht, wir.“

Sein Landsmann, der breitstilige Pedant, welcher den feinen Griff und den rechten Ton „von des Feldherrn Person gelernt hat, der „urkundlich“ dessen Worte herzusagen weiß, der gravitätisch einen Rekruten einweiht:

„Sieht Er! das hat Er wohl erwogen!
Einen neuen Menschen hat Er angezogen:“

Dieses „Befehlbuch,“ welches weiter als alle Andere sieht — der unvergleichliche Wachtmeister, ist offenbar eine Karrikatur

von Wallenstein selbst. Es ist eine so individuell gezeichnete Gestalt, wie sich nicht manche mehr findet in sämmtlichen Werken Schiller's. Er ahmt seinem General nach, wie Don Quixote der alten Ritterzeit. Dann charakterisirt der Dragoner durch einen einzigen Vers: „Der Irländer folgt des Glückes Stern," nicht allein sich selbst, sondern auch die Unzuverlässigkeit des Buttler'schen Regiments. Der erste Küraffier endlich ist aus dem Pappenheim'schen Regiment, welches der jüngere Piccolomini befehligt, und hiermit ist alles gesagt. Er stellt die noble, edle Seite des damaligen Kriegslebens dar. Der Geist des Max spricht aus ihm. Ungeachtet er seine Eltern nicht nennen kann, ist er ein Adeliger unter den Gemeinen. Gleich sein erstes Auftreten mit den Worten: „Friede! Was gibt's mit dem Bauer da?" und wie er den Scharfschützen schilt, daß er sich so wegwerfen und blamiren konnte, mit einem Bauer sein Glück zu probiren, kündigt sein geistiges Uebergewicht und stolzes Ehrgefühl an, und diesen Charakter führt er auf eine herrliche Weise durch.

So sind die Figuren des Stücks die Stimmführer ihrer Regimenter und die Abbilder ihrer Führer. Aber auch ihre Nationen charakterisiren sich in einigen Soldaten. Der zweite Scharfschütz sagt von sich: „Der Tyroler dienet nur dem Landesherrn." Der ebenfalls treue zweite Arkebusier ist aus der Schweiz; der leichtsinnige erste Scharfschütz, der den Kroaten prellt, und dagegen sich im Spiele vom Bauern betrügen läßt, ist ein Lothringer:

„Der Lothringer geht mit der großen Fluth,
Wo der leichte Sinn ist und lustiger Muth."

Die Bezüge liegen vor, aber sie sind nicht begriffsmäßig ausgeprägt. Von einer Absichtlichkeit ist nirgends eine Spur.

Wie verschieden aber die Soldaten sich auch charakterisiren, so vereinigen sich doch alle in der vollsten Anhänglichkeit an Wallenstein und in dem förmlichen Beschluß, ihn nicht zu verlassen, welcher nur in dem stumpfen Blödsinn der Kroaten und der ängstlichen Treue der ehrlichen Deutschen eine Grenze findet. Dieser Beschluß, eine Bittschrift zur Unterschrift in Umlauf zu bringen und einzureichen, daß die Regimenter

nicht getrennt würden, ist auch die **Handlung**, in welcher sich die bunten Gespräche, Vorfälle, Scenen und die mancherlei Personen des Stücks vereinigen. Eine solche Willensäußerung kann in der Sphäre, in welcher sich das Gemälde hält, füglich als die That selbst gelten, und man möchte überhaupt in einem Drama, in welchem die Ansichten und Gesinnungen, das Trachten und Streben der Menschen so lebendig vor die Augen gemalt sind, die Handlung nicht vermissen. Denn diese hat ja doch eigentlich keinen andern Zweck, als den, welchen der Dichter hier auch ohne Handlung, im engsten und äußern Sinn des Wortes, so vortrefflich erreichte. Mit dieser ernsten Angelegenheit sammelt sich das Zerstreute zur Einheit, steigert sich die Darstellung zum Wichtigen und Großen. Schiller's Natur trug alles zum Hohen empor, wie wir es schon früher gesehen haben, daß seine lyrische und epische Poesie, einen vorherrschend erhabenen Charakter hat. So entwickelt in dem letzten Auftritt der erste Kürassier, der Wallone, eine so hohe Denkweise, wie sie mit dem gemeinen Kriegshandwerk nur immer verträglich ist. Wallenstein's Lager ist ein abgeschlossenes Bild, und daher möchte ihm, obgleich es noch einen höhern Zweck außer sich hat, der Name einer selbstständigen Dichtung nicht verweigert werden können.

Wie der dem Schreibepult entlaufene Jäger seinen Dienst wechselte, so erfahren wir es auch von dem ersten Kürassier, daß er in der ganzen Welt sein Glück versucht; und von der Marketenderin hören wir mit Vergnügen, wie sie „der rauhe Kriegsbesen gefegt und geschüttelt von Ort zu Ort.“ Die Gustel aus Blasewitz ist eine heitere Reminiscenz Schiller's an seinen amuthigen Aufenthalt an dem Elbufer zu Loschwitz.[1] Unter diesem Namen war nämlich die hübsche Gastwirthstochter des, seiner Wohnung gerade über, auf dem jenseitigen Ufer recht einladend gelegenen Dörfchens Blasewitz in der Gegend bekannt. Es heirathete das artige Mädchen späterhin ein angesehener und sehr geachteter Mann in Dresden, wo sie noch jetzt, als hochbejahrte Wittwe lebt.[2]

[1] Siehe Theil 1, S. 279.
[2] Friedrich Laun's Memoiren, Theil 1, S. 96.

Man sieht es, daß Schiller, wenn auch scherzhafter Weise, nun die Gewohnheit Goethe's nachahmte, Personen aus seiner Bekanntschaft in die Dichtung zu bringen, — mußte sich doch sogar Goethe selbst abkonterfeien lassen! Es ist auch nicht zu bezweifeln, daß dem Dichter zur Schilderung dieses Soldatenlebens sein Aufenthalt in der Karlsschule zu Hülfe kam.

Das Lager macht gleichsam eine isolirte Welt aus, wie sie Schiller in dem Johanniterorden auf Malta gefunden zu haben glaubte. Damit aber auch die Bezüge nach außen anschaulich würden, ist ein ruinirter Bauer eingeführt, der sich nun aufs Betrügen legt; dann erscheint ein Bürgerssohn als Rekrut, den der jammernde Vater vergebens bei ihm zu bleiben bittet, und endlich der Kapuziner. Sie sind Repräsentanten des Bauern-, Bürger- und geistlichen Standes. Die Strafrede des Paters kann zum Theil als eine Art Mosaik aus den Schriften Abrahams a Sancta Clara angesehen werden[1]. Außer den unerschöpflichen Wortspielen gehört zu den hervorstechenden Eigenthümlichkeiten der Predigten dieses genialen Augustiners, die überraschende Anwendung der biblischen Geschichte und einzelner Bibelstellen auf Dinge, wo nur die Schnellkraft des seltensten Witzes eine Zusammenstellung möglich machen konnte. Dazu hat bei ihm die lateinische Uebersetzung, die Vulgata, dasselbe Ansehen, welches bei uns die deutsche Uebersetzung Luther's besitzt. Daher mischt er allenthalben lateinische Stellen in seine Predigten ein, wodurch er den Vortheil hat, die deutsche Umschreibung dem jedesmaligen Zusammenhang seiner Rede anzupassen. Aus diesem Material und nach diesem Gesichtspunkt ist Schiller's unvergleichliche Kapuzinerpredigt verfertigt; doch liegt in des Paters Abraham Schriften noch Stoff für hundert ähnliche Gedichte, aber wir besitzen noch kein zweites dieser Gattung. Nur der Genius ruft aus reichem, aber ungestaltem Stoffe ein Kunstwerk hervor!

Ueberall im Stücke sind Nachrichten und Winke gegeben, welche uns mit Wallenstein und den hauptsächlichsten andern

[1] Fr. W. V. Schmidt hat in seinem Taschenbuch deutscher Romanzen, S. 331 ff. die Parallelstellen nachgewiesen.

Anführern, mit dem Zustand des Heeres, den Verhältnissen der Zeit vorläufig bekannt machen. Aber nichts ist gesucht und herbeigezogen; das Gedicht entwickelt sich, wie eine Naturbegebenheit, von selbst; jede Person scheint nur um ihrer selbst willen da zu sein, jedes Wort nur in sich zu gelten, und doch ist jedes Einzelne nur ein Beitrag für das Ganze, und alles zeigt gleichsam symbolisch auf einen größern Hintergrund hin. Die Darstellung setzt eine außerordentliche Anschauung und die sicherste Kenntniß der Zeit voraus, und gewährt sie uns. Da im Stücke eine Steigerung stattfindet vom Gemeinen und Unbedeutenden bis zur höchsten Auffassung des Kriegerlebens, die sich dramatisch in den Worten des herrlichen Wallonen und lyrisch in dem Reiterliede entfaltet, so scheidet der Zuhörer wirklich mit einer erweiterten Ansicht und gehobenen Stimmung. Aber ungeachtet das Gedicht in das Ideale ausläuft, bleibt doch die Behandlung durchweg real. Von Sentimentalität hat die Dichtung durchaus keine Spur. Alles ist kräftig, heiter, leicht, originell. Ueberall herrscht eine erstaunliche Frische und Gesundheit, ein unübertrefflicher Humor, und der alterthümliche Volkston macht die Darstellung noch anschaulicher. Denn der Volkston hat selbst da etwas Lebhaftes und Handgreifliches, wo er sich nicht in einem sinnlichen Ausdrucke kund gibt, und das Alterthümliche belebt durch den Kontrast. Das Drama schließt sich hinsichtlich seiner objektiven Gestaltung an die besten Balladen an, ja es hat vielleicht am meisten plastische Form von allem, was Schiller geschrieben hat. Man kann nicht müde werden, das Gedicht immer von neuem zu lesen und zu genießen. Es steht in makelloser Schöne vor uns, wie ein vollkommenes Naturprodukt, und übertrifft in seiner Art die beiden nachfolgenden Stücke. Die Kritik sieht ihr Unvermögen nicht besser ein, als einem solchen Meisterwerk gegenüber.

Das Grundmotiv des Ganzen ist Schwärmerei für Wallenstein. Sein Geist beseelt die Personen und das Stück selbst, und die Verehrung des Feldherrn läßt die Beschlußnahme hervortreten, in welcher man sich zuletzt vereinigt.

Endlich sei es mir erlaubt, noch mit einigen Worten des Reiterliedes zu gedenken, welches schon im Musenalmanach

für 1798 erschien. Ein Mittel, welches Schiller sonst so häufig gebraucht[1], die Figur des Kontrastes, wendet er auch hier an, aber so ungezwungen, daß sie nicht stört. Dieß gilt eigentlich schon vom Schauspiel. Der Wallone und der Wachtmeister verhalten sich zu einander, wie Natur und Schule in dem Gedichte, der G e n i u s[2]. Dann stellt er die freie Soldatenwelt überall in Gegensatz zu dem peinlichen Spießbürgerthum. Der Wallone schildert die Soldateska mit Beziehung auf das Hofleben und die Gewerbe und Genüsse des Friedens, von denen er sich lossagt:

„Frei will ich leben und also sterben,
Niemand berauben und Niemand beerben,
Und auf das Gehudel unter mir
Leicht wegschauen von meinem Thier“.

Dieser Geist der Freiheit, welcher in konkreter Fassung durch das ganze Stück weht, spricht sich in dem Schlußgesang lyrisch aus, welchen man, eben so wohl, als das Räuberlied in dem Drama, ein F r e i h e i t s l i e d nennen könnte. Die Freiheit ist überall durch den Kontrast geschildert. Schon in der ersten Strophe, welche der zweite Küraßier singt, tritt der Gegensatz hervor, z. B. in den Worten: „Im Felde, da ist der Mann n o c h was werth, da wird das Herz n o c h gewogen“, nämlich wie es im Frieden nicht geschieht. Der Dragoner stellt hierauf in der zweiten Strophe das eine Glied des Gegensatzes näher für sich dar: „Aus der Welt die Freiheit verschwunden ist“; ꝛc. und der erste Jäger erhebt dann dem gegenüber das Soldatenglück: „Des Lebens Aengsten, er wirft sie weg“ — was gleichsam eine Anwendung der Worte im I d e a l u n d L e b e n ist: „Werft die Angst des Irdischen von euch“! ꝛc. In der vierten Strophe legt der Dichter in dieselbe Vergleichung einen andern Lieblingsgedanken, daß der Mensch, hier der Soldat, sich sein schönstes Glück nicht mit Mühe erarbeite, sondern: „Von dem Himmel fällt ihm sein lustig Loos[3]“. Erst die fünfte und sechste

[1] Siehe Theil 3, S. 137.
[2] Ebendaselbst S. 142 f.
[3] Ebendaselbst S. 146.

Strophe schildern das Soldatenleben mehr an und für sich, ohne Beziehung, in dem Sinne, in welchem im sechsten Auftritt des Schauspiels die Jäger von ihm sprechen. Aber diese beiden Strophen streifen wieder an die Schiller'sche Idee, daß der Mensch nur den Augenblick *sein* nennen könne [1]. So sind es die uns bekannten sittlichen Ideen von Freiheit und Lebensglück, welche hier eine objektive Gestaltung und somit ein wahrhaftes poetisches Leben gefunden haben. Der Soldatenstand ist es, der sich hier ausspricht und uns fesselt, und doch lehrt uns eine tiefere Kenntniß auch in diesem fremden Gewande noch die Weltanschauung des Dichters finden. Sein universell gebildeter Geist begegnete allen Regungen der Seele in den verschiedensten Lagen der Menschen.

[1] Siehe Theil 2, S. 45.

Neunzehntes Kapitel.

Umarbeitung der Piccolomini für das Theater. Vollendung von Wallenstein's Tod. Darstellung dieser Schauspiele.

Der Beifall, den der dramatische Dichter erndtet, ist der höchste, welcher dem Künstler des Worts überhaupt zu Theil werden kann. Jeder andere Dichter wird nur von Lesern bewundert, nicht von Zuhörern empfunden. Eine Rede dagegen wird nur einmal gehört und kann später nur noch gelesen werden. Das Drama allein lebt fortdauernd in einer doppelten Gestalt für Leser und Zuhörer, und eine zweite und dritte Kunst, die Mimik und Malerei, kommen dienend herzu, es zu verherrlichen, so daß der Zuhörer zugleich Zuschauer wird. Wer könnte auf einen reichern Ruhm rechnen, als der große Dramatiker?

Mit diesem genossenen und geahneten Lohn im Busen kehrte Schiller von der Vorstellung des Lagers Wallenstein's nach seinem stillen Musensitze im einsamen Garten zurück. Goethe begleitete ihn. Die Ausarbeitung der Piccolomini für das Theater war nun sein erster Gedanke, sein heißester Wunsch.

Wohl hatte er schon früher auf das Theater, und namentlich auch auf das Personal der Weimar'schen Bühne Rücksicht genommen [1]. Aber wir wissen, wie schnell ihn die

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 362 u. 364.

idealen Anforderungen des Stückes über die kleinlichen Einschränkungen der Bretter hinaustrieben. Er hatte sich vorgenommen, das Drama später für die Bühne einzurichten, was er für eine bloße, leichte Verstandessache ansah[1]. Aber schon bei der theatergerechten Bearbeitung des Vorspiels, entwickelten sich in Schiller allerlei Ideen, die er den folgenden Stücken noch zu statten kommen lassen wollte[2]. Es konnte nicht anders sein, als daß eine Umformung Eines Theiles auch auf die folgenden Einfluß haben mußte. Als er sich aber nun, in der zweiten Hälfte des Oktobers, sogleich an dieses Werk machte — wie sehr fand er sich da in seiner Erwartung getäuscht! „Die Umsetzung meines Textes", schrieb er jetzt, „in eine angemessene, deutliche und mundrechte Theatersprache ist eine sehr aufhaltende Arbeit, wobei das Schlimmste noch ist, daß man über der lebhaften und nothwendigen Vorstellung der Wirklichkeit, des Personals und aller übrigen Bedingungen allen poetischen Sinn abstumpft. Gott helfe mir über dieses Geschäft hinweg! Uebrigens konnte es nicht fehlen, daß dieser deutliche Theaterzweck, auf den ich jetzt losarbeite, mich nicht auch zu einigen neuen wesentlichen Zusätzen und Veränderungen veranlaßt hätte, welche dem Ganzen zuträglich sind". — Kaum merklich rückte das verdrießliche Geschäft weiter. Nachdem er endlich mit der eigentlichen dramatischen Handlung fertig zu sein meinte, begab er sich noch einmal an den der Liebe gewidmeten Theil, um die letzte Hand an diese edle Episode zu legen, „welche sich, ihrer frei menschlichen Natur nach, von dem geschäftigen Wesen der übrigen Staatsaktion völlig trenne, ja sich demselben, dem Geiste nach, entgegensetze, und die er den „poetisch wichtigsten" Theil des Wallenstein nannte. Jetzt erst, nachdem er der Handlung selbst die ihm mögliche Gestalt gegeben, könne er sich dieselbe aus dem Sinne schlagen, und eine ganz verschiedene Stimmung in sich aufkommen lassen. Er habe sich nun aller Motive, die im ganzen Umkreis des Stückes für diese Episode und in ihr selbst lägen, zu bemächtigen,

[1] Im August 1798. Briefwechsel Theil 4, S. 288.
[2] Ebendaselbst Band 4, S. 336.

um so, wenn es auch langsam gehe, die rechte Stimmung in sich reifen zu lassen. Was er am meisten zu fürchten habe, sei, daß das überwiegende menschliche Interesse für Max und Thekla an der schon feststehenden ausgeführten Handlung leicht etwas verrücken möchte; denn ihrer Natur nach gebühre ihr die Herrschaft, und je mehr ihm die Ausführung derselben gelingen sollte, desto mehr möchte die übrige Handlung dabei in's Gedränge kommen".

Zugleich schickte er den übrigen Theil an Goethe, damit er ihm ganz aus den Augen käme und er um so ungestörter den Liebesscenen nachhängen könne. Er war völlig ausgearbeitet, mit Ausnahme der geheimen magischen Geschichte zwischen Octavio und Wallenstein (jetzt in Wallenstein's Tod, Akt 2, Scene 1) und „der Präsentation Questenbergs vor die Generale" welche nachher (in den Piccolomini, Akt 1, Scene 7) schicklich ganz wegblieb. Also das ganze Stück Piccolomini, welches damals die zwei ersten Aufzüge von Wallenstein's Tod noch mitumfaßte, war bis auf den dritten Akt vollendet, in welchen eben jene Liebesgeschichte eingerückt werden sollte. Goethe fand den ersten Akt fast durchaus theatralisch zweckmäßig, die Familienscenen sehr glücklich und von der Art, die ihn rühre, in der Audienzscene wünschte er einige historische Punkte deutlicher ausgesprochen, was er früher auch schon im Prolog verlangt hatte, denn es sei unglaublich, was man deutlich zu sein Ursache habe. Ueber die beiden letzten Akte fügte er kein Urtheil bei und diese erfuhren, nach Beendigung der Liebesepisode im dritten Aufzug, eine wahrscheinlich durch Goethe veranlaßte und auch von dieser Episode herrührende abermalige, dritte Umänderung. So wenig genügte sich Schiller!

Es beunruhigte ihn nämlich ein eigenes Bedenken. Es kam darauf an, den Abfall des Wallenstein einzuleiten und einen muthvollen Glauben an das Glück seiner Unternehmung in dem Helden zu erwecken. Nach dem ersten Entwurfe sollte dieß dadurch geschehen, daß die Konstellation glücklich befunden wurde, und das Speculum astrologicum sollte in dem astrologischen Zimmer vor den Augen des Zuschauers gemacht werden. Dieses Mittel fand aber jetzt Schiller ohne

dramatisches Interesse, trocken, leer und wegen der technischen Ausdrücke unverständlich. Er erdachte daher ein anderes Motiv, welches mit den Chronodistichen und den Teufelsversen in eine Gattung gehört, indem das günstige Orakel aus fünf verschlungenen oder im Kreise gestellten Buchstaben geholt werden sollte. Doch wußte er nicht sicher, ob diese „neue Fratze“ einen tragischen Gehalt habe, und nicht bloß als lächerlich auffalle. Er fragte Goethen um Rath. Dieser fand die neue Scene gut behandelt, aber es schien ihm mit Schillern zwischen dem abgeschmackten Motiv und der ernsten Würde der Tragödie ein nicht aufzuhebender Bruch übrig zu bleiben. Er konnte sich nicht entscheiden, ob das astrologische Zimmer oder dieser fünffache Buchstabe den Vorzug verdiene, und bat sich Bedenkzeit aus. Nach vielfältiger Ueberlegung erklärte er sich endlich für jenes frühere astrologische Motiv. Denn das zweite Mittel mit den Lettern, könne aus seiner abgeschmackten und pedantischen Verwandtschaft nicht losgemacht werden, und dieses Buchstabenwesen lasse sich auch auf dem Theater nicht anschaulich machen. Das astrologische Motiv dagegen empfehle sich durch einen tiefern Grund: der astrologische Aberglaube rühre aus dem dunkeln Gefühl eines ungeheuern Weltganzen. Die Erfahrung spreche dafür, daß die nächsten Gestirne einen entschiedenen Einfluß auf Witterung, Vegetation und anderes haben, man brauche nur stufenweise immer aufwärts zu steigen, und es lasse sich nicht sagen, wo diese Wirkung aufhöre. Es liege daher der menschlichen Natur nahe und sei ganz leidlich und läßlich, diese Einwirkung auch auf das Sittliche, auf Glück und Unglück auszudehnen.

Mit den Worten: „Es ist eine rechte Gottesgabe um einen weisen und sorgfältigen Freund“ — bewillkommnete Schiller diese höchst bedeutungsvolle Ansicht. Ein böser Genius habe über ihm gewaltet, daß er das astrologische Motiv im Wallenstein nie recht ernsthaft habe anfassen wollen, da doch eigentlich seine Natur die Sache lieber von der ernsthaften, als leichten Seite nehme. Jetzt wolle er aber noch etwas Bedeutendes für diese Materie thun.

So entstand denn die erste Scene des ersten Aktes von Wallenstein's Tod nach der jetzigen Eintheilung, und auch noch

andere bedeutende Stellen wurden eingeschoben, wodurch er den Glauben an die Sterne gleichsam in das Total der Menschennatur hineinzuarbeiten sich bemühte. Die Unterhaltung der Gräfin, der Thekla und des Max über diesen Gegenstand, im vierten Auftritt des dritten Aktes der Piccolomini, scheint damals erst gedichtet worden zu sein; namentlich liegt den Versen des Max:

„O nimmer will ich seinen Glauben schelten
An der Gestirne, an der Geister Macht“,

und den folgenden, die Goethe'sche Ansicht zu Grunde. Ganz und gar aber sprechen die Worte, welche Wallenstein in den Piccolomini (Akt 2, Scene 6) an Illo richtet, den Gedanken Goethe's aus:

„Die himmlischen Gestirne machen nicht
Bloß Tag und Nacht, Frühling und Sommer — nicht
Dem Säemann bloß bezeichnen sie die Zeiten
Der Aussaat und der Erndte. Auch des Menschen Thun
Ist eine Aussaat von Verhängnissen“ 2c.

Schiller war nun auf dem Standpunkt, diesen Aberglauben, der ihm anfangs zuwider gewesen war, mit Neigung symbolisch nach seinen Ideen zu behandeln. Goethe und Schiller hatten hier einmal die Rollen gewechselt, und jener antwortete dem dankbaren Freunde sehr treffend: „Es freuet mich, daß ich Ihnen etwas habe wieder erstatten können von der Art, in der ich Ihnen so manches schuldig geworden bin“.

Leider fiel die Vollendung des Werks in die schlimmen Tage des Winters. Schiller konnte gewöhnlich nur eine Nacht über die andere schlafen, bekam einen Kopf betäubenden Schnupfen und würde ohne seine geübte Willenskraft das Werk haben ganz zur Seite legen müssen. Schon der traurige Anblick des Himmels und der Erde drückte ihm die Seele nieder. Die Revision der letzten Akte für den Theaterzweck fand er erstaunlich penibel und zeitraubend.

Unterdessen waren mit den Theaterdirektionen zu Hamburg, Frankfurt und Berlin Unterhandlungen angeknüpft und ihnen das Drama für einen bestimmten Preis angeboten worden. Denn allerdings war dieser pekuniäre Vortheil, auf

den Schiller in seiner Lage sehen mußte, auch eine Rücksicht, warum er sein Werk für die Bühne umarbeitete. Jetzt aber drängte Iffland, damals Theaterdirektor in Berlin, und gab seinen Verlust, wenn er das versprochene Stück, auf welches er sich verlassen habe, nicht zur bestimmten Frist in den Händen hätte, auf viertausend Thaler an. Schiller nahm seine ganze Willenskraft zusammen, eine recht glückliche Stimmung und eine wohl ausgeschlafene Nacht unterstützten ihn eines Tages, er stellte drei Kopisten zugleich an, und brachte am 24. Dezember die Piccolomini wirklich zu Stande, daß er sie an demselben Tage noch an Iffland abschicken konnte. Mit erleichtertem Herzen setzte er sich sogleich hin, um Goethe'n Nachricht über „dieses neueste Ereigniß in seinem Hause" zu geben. „So ist aber auch schwerlich ein heiliger Abend auf dreißig Meilen in der Runde vollbracht worden", setzte er hinzu, „so gehetzt nämlich und so qualvoll über der Angst, nicht fertig zu werden". Goethe schrieb: „Viel Glück zu der abgenöthigten Vollendung der Arbeit! denn ich will Ihnen gar nicht läugnen, daß mir in der letzten Zeit alle Hoffnung zu vergehen anfing. Bei der Art, wie Sie diese Jahre her den Wallenstein behandelt haben, ließ sich gar keine innere Ursache mehr denken, wodurch er fertig werden konnte, so wenig, als das Wachs gerinnen kann, so lange es an dem Feuer steht. Sie werden selbst erst finden, wenn Sie diese Sache hinter sich haben, was für Sie gewonnen ist. Ich sehe es als etwas Unendliches an".

Nun drängte aber auch Goethe und forderte für die festgesetzte Vorstellung die Rollen, denn er müsse endlich auch, wie Iffland, den Direktor spielen, auf den sich zuletzt alle Schwierigkeiten der Ausführung häuften. Als nun aber Schiller zum ersten Mal das Ganze nach der bereits verkürzten Theaterausgabe hintereinander vorlas, und mit dem dritten Akt schon die dritte Stunde zu Ende ging, da erschrack er so, daß er sich abermals hinsetzte und wieder etwa vierhundert Verse auswarf; und dennoch spielte das Schauspiel noch vier Stunden lang. An Iffland wurden diese neusten Verkürzungen nachgeschickt, ohne daß er sie für die erste Vorstellung noch benutzt hätte.

Am vierten Januar 1799 fuhr Schiller mit seiner Familie nach Weimar, um die Vorbereitungen zur Aufführung des Dramas selbst treffen zu helfen. Es war hohe Zeit, da es zum Geburtstage der Herzogin am 30. Januar schon gegeben werden sollte; ein Aderlaß, welchen Schiller seit seinen hitzigen Brustfiebern in den Jahren 1791 und 1792 zu dieser Zeit immer zu gebrauchen pflegte, hatte ihn noch einige Tage zurückgehalten. Er fand in dem Schloß ein niedliches und bequemes Logis bereitet, welches ihm Goethe einrichten und mit allen Bedürfnissen hatte versehen lassen. Da die Schauspieler nicht an ein rhythmisches Deklamiren reimloser Verse gewöhnt waren, so ergaben sich bei den Proben viele Schwierigkeiten. Für die Kostüme und Dekorationen sorgten Goethe und Meyer. In freien Stunden arbeitete er sogleich an dem dritten Stück; weil die Handlung bestimmt sei und in ihr lebhafte Affekte herrschten, hoffte er einen raschern Fortgang. Schlaflosigkeit und Kränklichkeit verhinderten ihn, manchen Proben beizuwohnen, in welchen Fällen dann Goethe seine Stelle versah. Dessen Bemühungen waren erstaunlich. Endlich war der große, lange vorbereitete Tag angebrochen. Fremde aus der Nachbarschaft, besonders von Jena, strömten schon frühe am Tag in Weimar zusammen, das Theater war gedrängt voll. Schröder von Hamburg war vergebens eingeladen worden, die Rolle des Wallenstein zu übernehmen; er hatte anfangs sich selbst angeboten, nachher aber den Antrag abgelehnt. Wie sehr hatte es der Dichter gewünscht, daß Schröder sein Schauspiel verherrliche! „Wenn ich überhaupt“, hatte er früher einmal geschrieben,[1] „mit einigem Interesse daran denken soll, für das Theater zu schreiben, so kann es nur dadurch sein, daß ich für Schrödern zu arbeiten gedenke. Denn mit ihm, fürchte ich, stirbt alle Schauspielkunst in Deutschland und noch weiter aus. Es ist mir also schon darum nicht gleichgültig, daß mein Stück noch vor dem Thorschluß der ganzen Kunst erscheint.“ Indeß faßte Graff den Charakter des Wallenstein gut auf. Vohs

[1] Literarische Zustände und Zeitgenossen aus K. Aug. Böttiger's Nachlasse, Theil 2, S. 206.

spielte den Max, und Mlle. Jagemann Wallenstein's „starkes Mädchen" musterhaft. Die Rolle der Herzogin hatten die beiden Freunde einer ganz jungen Schauspielerin gegeben, die nachher, als Madame Wolf, eine Zierde der Weimar'schen, später der königlichen Bühne zu Berlin wurde. Manche Schauspieler ließen mehr oder weniger zu wünschen übrig, und man tadelte besonders auch die Länge des Stückes, so wie sich die meisten überhaupt nicht in dieses neue, großartige Genre finden konnten und ihm weder zu Lob noch Tadel recht gewachsen waren. Während die große europäische Staatsumwälzung in Frankreich ihren Siegeslauf längst in das eigene Vaterland strömen ließ, blieben die guten Deutschen in Ansichten und Geschmack noch immer beim Engen, Idyllischen und Häuslichen stehen, und mochten von den Brettern herab nicht an das große Drama der Welt, sondern nur an ihre eigene unbezweifelte Anhänglichkeit an Weib und Kind, an Haus und Hof erinnert sein. Nur gewaltsam ließen sie sich allmählig durch den Genius und die Noth ein wenig weiter bringen.

Die zweite Vorstellung, am zweiten Februar, glückte indessen schon viel besser, als die erste, und fand allgemeinern Beifall. Auch in Leipzig wurden beide Stücke jetzt schon auf die Bühne gebracht. Der gefeierte Dichter ward zur herzoglichen Tafel geladen, und kehrte etwa in der Mitte Februar mit seiner Familie und Goethe, der ihn begleitete, nach Jena zurück. Dieser arbeitete hier, den Berlinern zuvoreilend, wieder eine Beurtheilung der Aufführung und des Stückes selbst für ein öffentliches Blatt aus. Als Schiller endlich nach zwei Monaten wieder allein war, fühlte er seinen Zustand durch das theatralische Wesen, den öftern Umgang mit der Welt und endlich durch das anhaltende Zusammensein mit dem Freunde um vieles verändert, und er meinte, wenn er nur erst der Wallenstein'schen Masse völlig los wäre, werde er ein ganz neuer Mensch sein.

Zu dieser Zeit vernahm er zu seinem größten Erstaunen, daß Wallenstein's Lager sich in Kopenhagen befinde, wo es im Hause des Grafen Schimmelmann vorgelesen worden und an seinem Geburtstage sogar von guten Freunden

aufgeführt worden sei: ein Vorfall, welcher ihm schon wegen seiner Verpflichtungen gegen die Theaterdirektionen, denen er das Stück verkauft hatte, höchst unangenehm sein mußte. Er vermuthete sogleich, daß ein gewisser Herr „Ubique“ auch hier seine Hände im Spiel habe, von dessen Indiskretion alles zu erwarten sei. Und die Untersuchung, welche Goethe anstellen ließ, zeigte diese Vermuthung als gegründet. Der dienstfertige, „allgegenwärtige“ Freund hatte das Manuskript von dem Regisseur geliehen, es in Einer Nacht abschreiben lassen, und die Abschrift den Freunden in Kopenhagen geschickt.[1] Goethe schrieb: „Die ganze Existenz des Ubique gründet sich auf Mäkelei und Sie werden wohl thun, ihn von sich zu halten. Wer Pech knetet, klebt seine eigenen Hände zusammen. Es paralysirt nichts mehr, als irgend ein Verhältniß zu solchen Schuften, die sich unterstehen können, den Octavio einen Buben zu nennen“. Unter diesem Ubique soll B......r gemeint sein. Uebrigens konnte diese unberufene und unerlaubte Gefälligkeit gegen Schiller's eigene Freunde und frühere Wohlthäter doch keine „Veruntreuung“ genannt werden.

Am siebenten März (1799) konnte der Tragiker endlich die zwei ersten Akte (nach der jetzigen Eintheilung den dritten und einen Theil des vierten Aufzuges) von Wallenstein's Tod schicken. Goethe fand sie vortrefflich, von einer ganz entschiedenen Wirkung. „Wenn sich der Zuschauer“, ist sein Urtheil, „bei den Piccolomini aus einem gewissen künstlichen und hie und da willkürlich scheinenden Gewebe nicht gleich herausfinden, mit sich und andern nicht völlig eins werden kann, so gehen diese neue Akte nun schon gleichsam als naturnothwendig vor sich hin. Die Welt ist gegeben, in der das alles geschieht, die Gesetze sind aufgestellt, nach denen man urtheilt, der Strom des Interesses, der Leidenschaft findet sein Bette schon gegraben, in dem er hinabrollen kann. Wenn man den Piccolomini beschaut und Antheil nimmt, so wird man hier unwiderstehlich fortgerissen“. Von Meyer berichtete er den andern Tag dasselbe Urtheil: auch er habe

[1] Döring's Leben Schiller's S. 180.

im Lesen keine Pause machen können; des theatralischen Effektes könne man gewiß sein.

Man hat den richtigen Gedanken ausgesprochen, daß es am schicklichsten gewesen wäre, Wallenstein's Tod mit Wallenstein's Ankunft in Eger zu beginnen. Dann hätte Schiller aber die jetzigen beiden letzten Akte in fünf ausdehnen müssen, er schätzte sich aber schon glücklich, es so einrichten zu können, daß er aus dem ganzen noch übrigen Stoff (also vom dritten Aufzug an) fünf Akte gewann. Er gab den Anstalten zu Wallenstein's Ermordung eine größere Breite und theatralische Bedeutsamkeit, und glaubte den Buttler höher zu stellen, daß er ihn den Mord durch die verworfenen Hauptleute Deverour und Macdonald vollbringen ließ, durch deren redendes und handelndes Eintreten die Anstalten zu der Mordscene furchtbarer würden. Die Arbeit rückte in beschleunigter Bewegung vorwärts; Schiller's Gesundheit, die seit seiner Rückkehr von Weimar sich gut gehalten hatte, und Goethe's Beifall kamen ihr trefflich zu statten.

Endlich den 17. März 1799 konnte er auch die letzten Akte an Goethe abschicken; bis auf die ganz genaue Ausführung in einzelnen Theilen war alles vollendet! „Wenn Sie davon urtheilen, daß es nun wirkich eine Tragödie ist, daß die Hauptforderungen der Erfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verstandes und der Tragödie befriedigt, die Schicksale aufgelöst und die Einheit der Hauptempfindung erhalten sei, so will ich höchlich zufrieden sein." Goethe kam nach einigen Tagen selbst, um seinen Freund noch einige Wochen mit sich nach Weimar zurückzunehmen. Am 20. April wurde hier Wallenstein's Tod zum erstenmal aufgeführt. In demselben Sommer wohnten der König von Preußen und seine Gemahlin einer wiederholten Vorstellung der Tragödie in Weimar bei: Schiller wurde der Königin Luise vorgestellt, und erzählte nachher, wie geist- und gefühlvoll sie in den Sinn seiner Dichtungen eingegangen sei.[1] Gedruckt erschien das Werk erst im folgenden Jahr bei Cotta. Der Absatz war der großartigen Aufregung entsprechend, welche durch dasselbe

[1] Schiller's Leben von Frau v. Wolzogen, Theil 2, S. 182.

hervorgebracht wurde. Von vierthalb tausend Exemplaren waren bald alle vergriffen, ungeachtet das Exemplar zwei Reichsthaler kostete; im Jahr 1801 erschien die zweite und 1802 die dritte Auflage, trotz verschiedener Nachdrücke, von denen unter andern eine in Wien ein kaiserliches Privilegium erhalten hatte [1]. Eine solche fortdauernde Wirksamkeit war des Jahre langen Fleißes des Genius werth. Ein edler kriegerischer Geist ergoß sich, von dem herrlichen Werke ausgehend, durch die begeisterte Jugend, und in dem reinmenschlich gehaltenen Bilde des heimathlichen Lebens lernte der Deutsche endlich die längst verschwundene Liebe zum Vaterlande wieder ahnen.

[1] Bei dieser Gelegenheit schrieb Schiller (Briefw. Theil 5, S. 333): „So kommt uns von dorther nie etwas Gutes, aber sie stören und hindern desto mehr".

Hoffmeister,

Schiller's Leben.

In der Balz'schen Buchhandlung zu Stuttgart ist neu erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Orbis pictus.

Ein Volksbuch für Jung und Alt, das in allgemein faßlicher Darstellung das Wichtigste der Natur- und Menschenkunde umfaßt, als: die Oberfläche der Erde, die Atmosphäre, die Naturreiche, den Menschen nach seiner leiblichen und geistigen Verschiedenheit, nach seinen geselligen Verhältnissen und nach seiner mannichfachen Thätigkeit in Künsten und Gewerben 2c.

Von C. F. Kauffmann.

Mit einer Einleitung versehen und eingeführt

von

G. H. v. Schubert,

Hofrath und Professor zu München.

Zwei Theile.

Mit 1 Titelkupfer und 506 erläuternden Abbildungen.

Gr. 8. 56 Bogen Velinpapier, Preis geheftet Rthlr. 3. — oder fl. 4. 48 kr. eleg. gebunden Rthlr. 3. 4 gr. oder fl. 5.

Dieses Werk ist bereits in seinen ersten Lieferungen von ausgezeichneten Pädagogen als vortrefflich anerkannt worden. Wir geben nun noch folgendes Urtheil aus den Blättern von Süddeutschland, 5. Jahrg. 3. Heft: „Die vorliegende Schrift unterscheidet sich von andern ähnlichen Erzeugnissen der neueren Literatur zu ihrem Vortheil einmal dadurch, daß sie nicht ein bloßes buntes Bilderbuch mit erklärendem Text ist, sondern eine geordnete Natur- und Menschenkunde durch eine Reihe wohlgelungener Holzschnitte illustrirt enthält, sodann im Weitern dadurch, daß sie mehr als das Gewöhnliche und Triviale, was andere derlei Jugendschriften zu kosten geben, darbietet. Ich wüßte darum keine Schrift zu nennen, welche namentlich unsern Jugendlehrern mehr zu empfehlen wäre, die ihre oft sogar allgemeine farblose Vorstellungen und Kenntnisse der Natur mehr zu beleben und das armselige Gerippe von abgezogenen Begriffen und Wahrheiten, das sie so oft vor den Kindern aufstellen, mit Fleisch und Blut zu bekleiden im Stande wäre, als diese. Soll der Realien-Unterricht in unsern Volksschulen einheimisch werden — und dieß ist so nothwendig, als unsere Volkskinder in der Natur leben — so ist die erste Bedingung, daß er anschaulich werde, oder — daß er auf einer Fülle von Anschauungen, welche vor allem der Lehrer selbst haben muß, sich erhebe. In dieser Rücksicht könnte die vorliegende Schrift nur dann schädlich wirken, wenn sie den Lehrer von der Natur abzöge, anstatt ihn darein einzuführen, d. h. wenn sie ohne ihre Schuld den Lehrer glauben machte, er könnte aus Büchern — wenn auch noch so vortrefflich geschriebenen und illustrirten — das lernen, was nur das Buch der Natur ihm geben kann. Nur weckend und anregend möge in dieser Beziehung die Schrift wirken; und sie kommt diesem Zwecke vortrefflich entgegen, indem der Verf. gar häufig an das Nahe, den Augen Vorliegende, Vaterländische anknüpft, vom Bekannten zum Minderbekannten fortschreitet, wissenschaftliche Eintheilungen in den Hintergrund zurücktreten läßt." —

Eisenlohr.



Supplement

zu

Schiller's Werken.

Vierter Theil.

Stuttgart 1840.
P. Balz'sche Buchhandlung.

Schiller's

Leben, Geistesentwickelung und Werke

im Zusammenhang.

Von

Dr. Karl Hoffmeister.

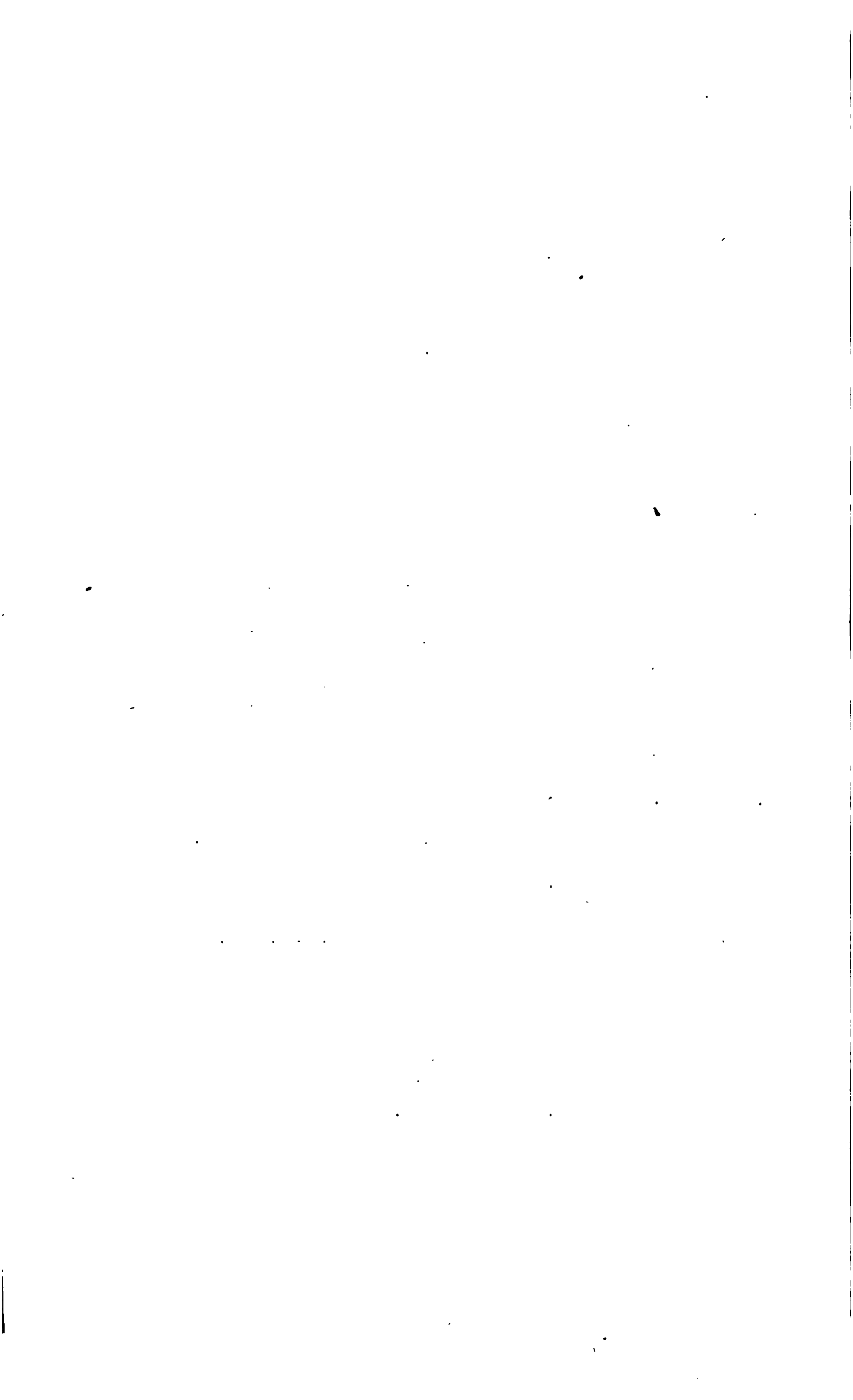
Vierter Theil.

Stuttgart 1840.
P. Balz'sche Buchhandlung.

Inhaltsanzeige des vierten Theils.

Periode der gereiften Kunstpoesie.

Zweite Hälfte.



Schiller's

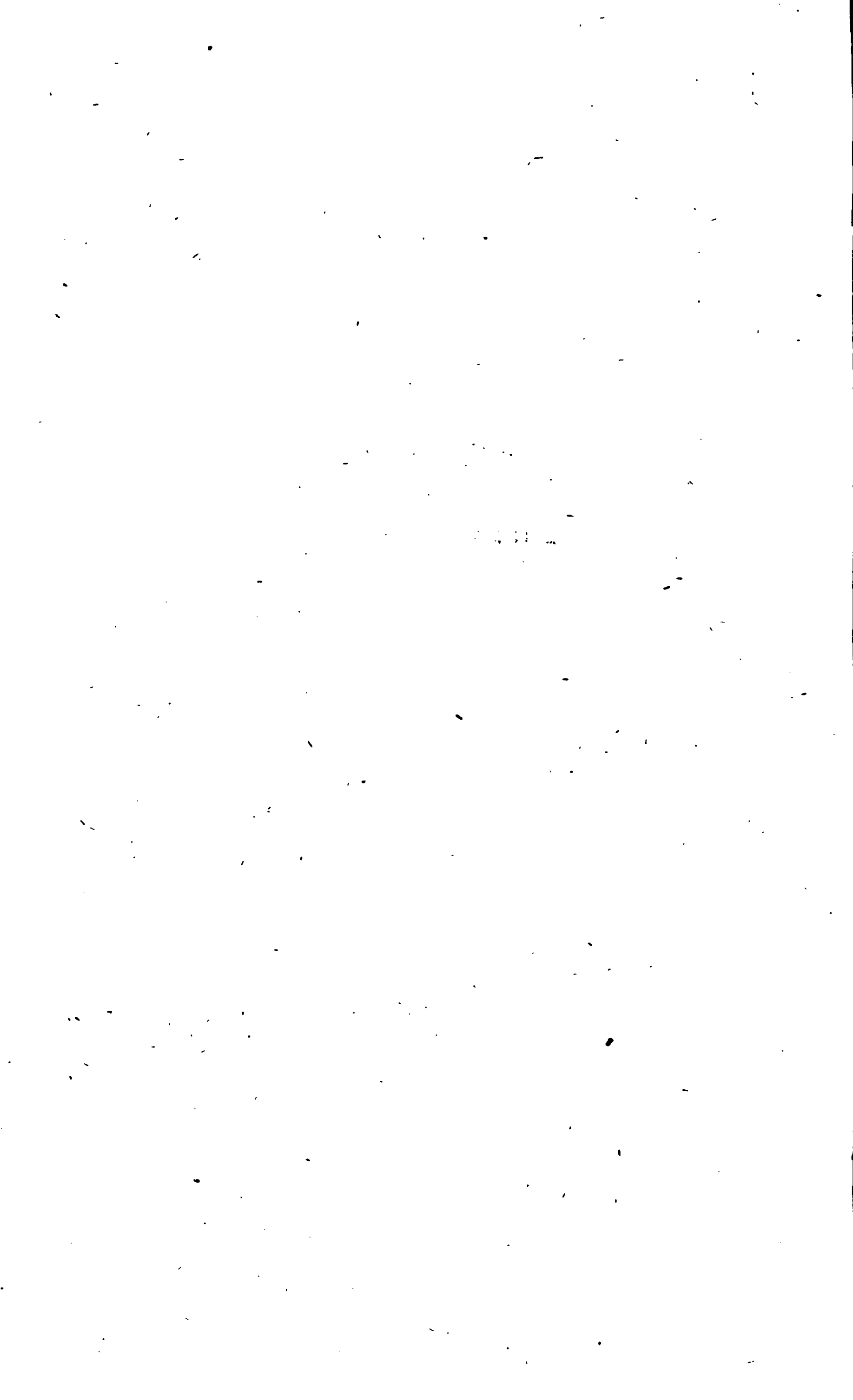
dritter Lebensabschnitt,

oder

Periode der gereiften Kunstpoesie.

Von den Horen — 1795 — bis zu Schiller's Tod — 1805.

Zweite Hälfte.





Erstes Kapitel.

Ueber die Piccolomini und Wallenstein's Tod.

Die Abfassungsgeschichte der Wallenstein'schen Schauspiele mußte in dem vorigen Theil nicht allein deßwegen ausführlich erzählt werden, weil sie sich über so manches Lebensjahr Schiller's erstreckt, sondern vorzüglich, weil sie die innere Geschichte seiner Rückkehr zum Drama überhaupt ist. Jede Epoche machende That verdient eine weitere Darstellung, während alle nachfolgende, in ihrer Richtung liegende Begebenheiten schon kürzer abgehandelt werden können. Ehe wir aber zu einem neuen Gegenstande übergehen, müssen wir das Gedicht, welches wir bisher werden sahen, als ein gewordenes betrachten, damit sich die Einsicht in diese Schöpfung möglichst vollende.

Man hat das Drama hinsichtlich seiner äußern Form mit einer antiken Trilogie verglichen. Aber wir wissen schon, daß der Dichter die Alten hierin nicht nachahmen wollte, sondern daß ihn die Masse des sich anhäufenden Stoffes und das Bedürfniß, sich verständlich zu machen, zwangen, sein Werk endlich in drei Stücke zu theilen. Hierzu kam noch

Schiller's Trieb, alles zu erschöpfen und der Hang, seine Personen Betrachtungen anstellen zu lassen, was seine Arbeit in die Breite trieb.

Von den drei Abtheilungen sind also die beiden ersten nur einleitend. Doch kann das Vorspiel eher, denn die Piccolomini, als ein selbstständiges scenisches Bild angesehen werden. Die Handlung der beiden folgenden Stücke ist auch ohne Wallenstein's Lager vollkommen verständlich. Erst mit den Piccolomini tritt der höhere Kothurn ein; in Wallenstein's Lager werden wir in einer niedrigen Gesellschaft festgehalten. Daher ist dieses Vorspiel von den beiden Stücken der tragischen Handlung in der Sprache, im Versmaß, in der Haltung, gänzlich verschieden, und erfreut sich in dieser Entfernung eines eigenthümlichen innern Lebens. Es bedarf der folgenden Stücke gar nicht, um vollkommen zu genügen. Mit den andern zusammengedacht, verliert es seine selbstständige Bedeutung, und sinkt zum veranschaulichten Motiv und zur dargestellten Erklärung der Haupthandlung herab. Dagegen machen die Piccolomini und Wallenstein's Tod den Personen, der Handlung und dem Geiste nach nur Ein Drama aus. Die Trennung in zwei Stücke ist nur abgezwungen, weßwegen die jetzige Abgrenzuug beider Schauspiele auch von der frühern verschieden ist, wie wir schon oben bemerkten. Wallenstein's Tod, welcher sich jetzt mit der Unterredung im astrologischen Thurm eröffnet, begann erst mit der Familienscene im Anfang des dritten Aktes. Dieser dritte und der vierte Aufzug waren damals in vier Akte ausgedehnt,[1] und die sieben vorhergehenden nach der jetzigen Eintheilung waren in fünf für das andere Drama zusammengezogen. Aber nach beiden Eintheilungen liegt zwischen dem erstern und folgenden Stücke kein gedehnter Zeitraum, dieselbe Handlung läuft ununterbrochen fort, und der Einschnitt kann bloß durch das Theaterbedürfniß entschuldigt werden. Die frühere Abtheilung war aber für die Piccolomini doch günstiger, als die spätere. Das Schauspiel schloß sich mit der Abreise des Oktavio aus dem Lager und mit dem Abschiede von seinem Sohne

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 34.

bedeutsamer, als jetzt, wo Max von seinem Vater geht, um aus Wallenstein's eigenem Munde dessen Schuld oder Unschuld zu hören. Was aber die Hauptsache ist, das Verhältniß des Oktavio und Max zu einander und beider zu Wallenstein und zu seiner Empörung war damals vollkommen befriedigend und klar in den Piccolomini zusammengefaßt, während man jetzt in dem ersten Stücke noch nicht sieht, für wen sich Max in dem Widerstreit, in welchem er sich befindet, entscheiden werde. Dazu kommt, daß nach jener ursprünglichen Eintheilung alle Motive, welche den Wallenstein zur Empörung trieben, und sein hieraus entspringender Entschluß, Dinge, die nicht getrennt werden können, im ersten Schauspiel vereinigt waren, so daß dann für die eigentliche Tragödie nur die Darstellung des Schicksals seiner That übrig blieb. Durch alles das, was nach der neuern Anordnung den Piccolomini entzogen wurde, ist dieses Schauspiel so unselbstständig und mager an Handlung geworden, daß es sich nicht auf dem Theater hat halten können, während Wallenstein's Tod noch immer gespielt und mit Liebe von der Bühne aufgenommen wird.

Gewiß hat Schiller, das kann man ihm zutrauen, das Unpassende dieser spätern Trennung erkannt, und er sah sich also nur durch die überwiegenden poetischen Nachtheile, welche mit der ersten Bearbeitung verbunden waren, bewogen, eine Veränderung zu treffen, wodurch die Physiognomie beider Stücke eine ganz andere wurde. Ohne Zweifel störte das Raisonnement, durch welches wohl allein der dritte und vierte Akt von Wallenstein's Tod damals in doppelt so viele ausgebreitet waren, das tragische Interesse und ließ die Handlung sich allzu langsam nach ihrer Katastrophe hinbewegen und auf ihrem langen Wege sich gleichsam verdünnen. Eine raschere tragische Entwickelung schien durch eine Herübernahme von zwei Akten aus dem zweiten Schauspiel in das dritte nicht zu theuer erkauft; dieses gewann wenigstens beinahe in dem Grade, als jenes verlor. Der Meister wollte lieber das erste, als das letzte Stück unvollkommen haben, wenn es doch der unfügsame Stoff einmal nicht gestattete, beide zur künstlerischen Vollendung zu bringen.

Wie höchst interessant wäre es, wenn wir noch beide Bearbeitungen des Wallenstein besäßen, so wie wir jetzt sogar drei Ausgaben des Götz von Berlichingen mit einander vergleichen können![1] Sollte sich das Manuskript der ersten Bearbeitung nicht noch in dem Theaterrepertorium zu Weimar, Leipzig oder Berlin vorfinden? Es verdiente im höchsten Grade bekannt gemacht zu werden. Besonders interessant wäre es, zu sehen, auf welche Weise Schiller die drei ersten Akte der Piccolomini jetzt zu fünf erweitert hat; denn sonst ist in seinen Gedichten die ursprüngliche Gestalt immer die weitere, und die spätere die zusammengezogene. Hier hätten wir einmal den umgekehrten Fall.

Sind nun gleich die Piccolomini in ihrer jetzigen Form kein auf sich ruhendes, abgeschlossenes Drama, so herrscht doch in allen drei Stücken eine veränderte, sich steigernde Stimmung. Heiterkeit, Laune und Scherz in Wallenstein's Lager; ruhige, gemäßigte Umsicht, muthiges Unternehmen, der zarte Friede der beglückten, hoffenden Liebe, obgleich auf schwarzem Grunde, im zweiten Stücke; endlich Furcht und Schrecken und herzzerreißende Schauer, wenigstens vom dritten Aufzuge an, in Wallenstein's Tod. Das erste Stück hüpft leicht geschürzt dahin; das zweite dehnt sich ruhig und langsam in eine breite Fläche aus; das dritte hat einen reißenden, jähen Sturz in engem Bette.

Ein weites Feld und einen zögernden Charakter[2] gewinnen nämlich die Piccolomini dadurch, daß das Stück die nächste Vergangenheit der Handlung und der handelnden Personen heranzieht. Wallenstein's Tod dagegen läuft an dem Faden des Augenblickes hin. Das Schauspiel der Piccolomini hat gleichsam ein doppeltes Gesicht, theils in die Vergangenheit, theils in die Zukunft. Das letzte Stück eilt so rasch seinem Ende zu, daß es nicht rückwärts blicken kann.

Die ganze Handlung des dreifachen Dramas spielt nur vor und in Pilsen und in Eger, und ist auf einige Tage

[1] Zwei Stellen der ersten Bearbeitung stehen in Schiller's Album S. 91 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 343.

beschränkt. Das Lager fällt in denselben Tag, mit welchem das Schauspiel der Piccolomini beginnt. Denn Max kann es dem Kürassier erst dann sagen, daß der General achttausend Mann nach den Niederlanden abgeben soll (Wallenstein's Lager, Scene 1), wenn er von seiner Reise aus Kärnthen mit des Feldherrn Gemahlin und Tochter im Lager angekommen ist; dieß geschieht aber erst in den ersten Akten der Piccolomini. Auch treten im Lager schon die Dragoner des Buttler auf, dieser kommt aber mit seinem Regiment eben vor Eröffnung des Schauspiels an. Wegen dieser Gleichzeitigkeit beider Stücke gelangt auch die schon in Wallenstein's Lager beschlossene Bittschrift der Regimenter, sie nicht mit dem Kardinal-Infanten nach den Niederlanden ziehen zu lassen, erst in Wallenstein's Tod (Akt 1, Scene 3) an den Oberfeldherrn. Die Piccolomini spielen nun diesen ganzen Tag und die darauf folgende Nacht hindurch. Das Bankett, welches Terzky den Generalen gibt, fällt in die erste, die Unterredung zwischen Oktavio und seinem Sohne in die zweite Hälfte derselben. Der Tag ist schon angebrochen, als Max am Schlusse des Schauspiels von seinem Vater geht. Als dem Oktavio die Ankunft eines Eilboten angemeldet wird, ruft er in der vorletzten Scene aus: „So früh' am Tag! Wer ist's?" und Max sagt, er werde heute noch den Wallenstein auffordern, seinen Leumund vor der Welt zu retten.

Mit diesem Heute — dem zweiten Tag — beginnt Wallenstein's Tod. Der Herzog hatte nämlich in derselben Nacht, in welcher das Bankett gegeben und jenes Gespräch gehalten wurde, mit Seni astrologische Beobachtungen angestellt[1], und mit den Worten: „Der Tag bricht an, — — es ist nicht gut mehr operiren," eröffnet sich das dritte Stück. Es liegt also zwischen diesem und dem zweiten Schauspiel gar keine Zeit. In diesen zweiten Tag fallen die ersten beiden

[1] Terzky sagt in den Piccolomini:

„Ja, wißt Ihr,
Daß er sich in der Nacht, die jetzo kommt,
Im astrolog'schen Thurme mit dem Doktor
Einschließen wird und mit ihm observiren?"

Akte; mit dem dritten Aufzuge hebt der dritte Tag an [1]. Es ist Morgen, wie man aus Wallenstein's Worten schließen kann: „Es ist noch still im Lager." Diesen Tag kam der Reitende wieder zurück, den Wallenstein Tags vorher nach Prag geschickt hatte. Gegen Abend folgt die Abreise nach Eger, wie uns die letzte Scene des dritten Aufzuges lehrt. Am vierten Tag Abends langt Wallenstein in Eger an und in der darauf folgenden Nacht, in der Fastnacht, findet er seinen Tod. Denn Terzky sagt (Wallenstein's Tod, Akt 4, Scene 7): „Wir wollen eine lust'ge Fastnacht halten." Das große reiche Drama nimmt also nicht mehr als vier Tage und zwei Nächte ein.

Wenn wir in unserer Geschichte der Schiller'schen Dichtung bei diesem einzigen Werke anlangen, weht eine ungewohnte Luft uns an und belebt uns mit lebendiger Frische, ein unbekanntes Menschengeschlecht ist um uns herum geschäftig, von neuen Gegenständen sind wir umgeben, und weite Aussichten bieten sich uns dar.

Schiller hatte sich so viele Jahre hindurch mit diesem Einen Gegenstand beschäftigt, daß uns diese neue Erscheinung hieraus schon begreiflicher wird. Studium, Anstrengung, philosophischer Scharfsinn und Gemüth vereinigten sich in ihm, um dem großen Gegenstand alle seine Seiten abzugewinnen und in dessen Seele hinunterzusteigen. Noch entscheidender aber, als diese lange Beschäftigung mit der Arbeit wirkten auf die neue Gestaltung des Schauspiels zwei andere Ursachen ein. Schiller ward durch die genaue Kenntniß seines Stoffes und, wie wir wissen, durch die still wirkende Kraft Goethe's bewogen, für seine Arbeit einen möglichst historisch-objektiven Standpunkt zu nehmen; und er wählte die Schicksalsidee zum ideellen Prinzip seiner neuen Schöpfung.

Ueber den historisch-objektiven Standpunkt haben wir früher den Verfasser selbst bekennen hören, daß er in dieser Arbeit über sich selbst hinausgegangen sei, denn er arbeite

[1] Thekla sagt von Max: „Ich hab' ihn heut und gestern nicht gesehen."

an dem Werke mit keinem andern, als dem rein künstlerischen Interesse. In allen frühern Schauspielen spricht der Dichter nur subjektiv mit überwiegender sittlicher Neigung sich selbst, hier spricht er objektiv die Zeit aus, in welcher die Handlung statt findet. Jene sind von sittlich-politischen Ideen ganz beherrscht und haben daher einen sentimentalen und rhetorischen Charakter, denn Schiller besaß das Vermögen nicht, seine Ideen in individuelle Personen umzusetzen und ins Objektive hinauszutreiben. Hier aber vergessen wir, wie Tieck mit Recht sagt, bei dem besten und größten Theile des Gedichtes den Dichter ganz. Wallenstein schließt sich also großentheils an die Dichtung an, die wir als die rein poetische Gattung oben charakterisirten,[1] und ist, wie wir schon wissen, als die Frucht von eben demselben ästhetischen Läuterungsprozeß zu betrachten, welcher auch seine reinsten lyrischen und epischen Stücke gestaltete. Aber Schiller konnte sich in dieser großen Schöpfung eben so wenig, als in den meisten seiner kleinern Gedichte, des sentimentalen Elements ganz entschlagen, und so entstand die dem übrigen Stücke beinahe widerstreitende Liebesepisode des Max und der Thekla.

Doch ehe wir diesen Theil näher betrachten, müssen wir in die innere Oekonomie der Tragödie überhaupt eine tiefere Einsicht dadurch zu erhalten suchen, daß wir sehen, wie das Schicksal in ihr wirkt und alles organisirt. Haben wir dieses gewürdigt und anerkannt, so wird es uns erlaubt sein, zu zeigen, wie gegen diese ideelle Grundlage des Stückes sich eine andere Hauptidee geltend machte und an welchen Verhältnissen die folgerechte Durchführung des Schicksals nothwendig scheitern mußte. Dann handeln wir erst von der genannten Episode, und zuletzt werden wir noch über einzelne Charaktere zu sprechen haben.

Ich habe in dem ersten Theil dieses Werkes den charakterischen Unterschied der antiken und modernen Tragödie dahin bestimmt, daß ich nachwies, wie jene den Menschen in den Kampf mit dem Schicksal, diese in Streit mit den

[1] Siehe Theil 3, S. 237 ff.

gewohnheitsmäßigen Formen der Gesellschaft stellt, und ich habe den Beweis geliefert, daß Schiller's Dramen der ersten Periode in dieser letzten Klasse ein natürliches und abgeschlossenes System bilden.[1] Den Wallenstein hat Schiller auf das Schicksal gegründet und darnach würde, so scheint es, dieses Drama eine antike Tragödie sein.

Wie in Schiller's frühern Schauspielen kaum das Wort Schicksal vorkommt,[2] so schließt auch seine Historiographie diesen Begriff aus, indem sie die Weltgeschichte als das reine Resultat der Naturkräfte mit der Freiheit des Menschen darstellt.[3] Das Schicksal ist aber die religiös aufgefaßte und vorgestellte Naturnothwendigkeit, und wir wissen, daß die eigentlich religiöse Denkweise in Schiller's Weltanschauung durch die Macht des Sittlichen zurückgedrängt war. So ist auch in seinen philosophischen Abhandlungen von dem Schicksal kaum die Rede, so nahe er auch bei der Analyse der Begriffe: Freiheit, Erhabenheit und Würde, an dieser Vorstellung vorbeistreifte. Er erörterte dem Kant'schen Standpunkt gemäß den Freiheitsbegriff ganz seinem sittlichen, nicht seinem religiösen Gehalte nach, und stellte ihm daher, als dem Idealen in uns, nur das Sinnliche, Wirkliche, Naturnothwendige entgegen, wie die äußere Erfahrung uns über dasselbe belehrt. Nur in Einer Stelle, in dem Aufsatze über die tragische Kunst,[4] spricht er eigens über das Schicksal, aber zugleich auch *gegen* dessen Wiedereinführung in das neuere Drama, „*weil eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen sei.*“ „Dieß ist es,“ fährt er fort, „was uns auch in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne etwas zu wünschen übrig läßt, weil in allen diesen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird, und für unsere, Vernunft fordernde Vernunft immer ein unaufgelös'ter Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchsten und

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

[2] Ebendaselbst S. 317.

[3] Ebendaselbst S. 219.

[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1177. 1. (Oktavausg. Bd. 11, S. 544 f.).

letzten Stufe, welche der moralisch gebildete Mensch erklimmt und zu welcher die rührende Kunst [1] sich erheben kann, löst sich auch dieser, und jeder Schatten von Unlust verschwindet mit ihm. Dieß geschieht, wenn selbst diese Unlust mit dem Schicksal wegfällt, und sich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtsein einer teleologischen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung, eines gütigen Willens verliert. Zu dieser reinen Höhe tragischer Rührung hat sich die griechische Kunst nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch selbst die Philosophie der Griechen ihnen so weit voranleuchteten. Der neuern Kunst, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philosophie einen reinern Stoff zu empfangen, ist es aufbehalten, auch diese höchste Forderung zu erfüllen und so die ganze moralische Würde der Kunst zu entfalten."

So entschieden verwarf Schiller noch im Jahr 1792 die Schicksalsidee, auf welche er jetzt seinen Wallenstein baute. Das teleologische Prinzip der Vorsehung würde aber in der Tragödie eine schlechte Rolle gespielt haben. Konnte er doch diese ganze Idee in der Betrachtung des Lebens und der Geschichte nicht unbedingt gelten lassen [2] — aber nur wie der Tragiker das Leben und die Welt anschaut, kann er sie poetisch darstellen. Er erwähnt auch später der Weltregierung zu diesem dramatischen Gebrauch nicht mehr. Noch in der Hymne auf das Glück spricht er den ungriechischen Gedanken aus, er nenne den Mann groß, welcher

„Durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt."

Erst im Balladenjahr, 1797, begegnen wir plötzlich Dichtungen, in denen die antike Idee des Schicksals lebt, welches den Menschen überall da erfaßt, wo er aus dem ihm gezeichneten Gleise heraustritt. Der Taucher und der Ring des Polykrates theilen sich mit dem gleichzeitig verfaßten Wallenstein in denselben Grundgedanken.

Wie kam Schiller zu dieser Idee, die ursprünglich seinem Denken und Fühlen so fremdartig war? Offenbar wurde sie

[1] Siehe Theil 2, S. 305.
[2] Ebendaselbst S. 217 ff.

ihm durch sein Studium der Griechen zugeführt und durch Humboldt noch mehr in ihm ausgebildet. Sie schloß sich aber an den tiefgefühlten Gegensatz an zwischen dem, was der Mensch durch eigene Kraft vermag, und was ihm durch das Glück zu Theil wird, welcher Konflikt zwischen menschlicher Selbstthätigkeit und Glück in so vielen seiner Gedichte lebt. In Humboldt's Briefen an Schiller wird es an mehrern Stellen vorausgesetzt, daß die ächte Tragödie den Menschen im Kampfe mit dem Schicksale darzustellen habe. Freilich liegt für den, welcher den historischen Hergang der Sache nicht kennt, die Vermuthung nahe, der Dichter sei durch den astrologischen Aberglauben seines Helden zu diesem Prinzip geleitet worden. Aber wir haben schon erzählt, wie er erst nach einem glücklichen Einfall Goethe's diesen Glauben im Jahr 1798 ernsthaft und würdig zu behandeln anfing, während er es schon 1796 an seiner Arbeit tadelt, „das eigentliche Schicksal thue noch zu wenig, der Fehler des Helden noch zu viel zu dessen Unglück."[1] Diese Schicksalsidee fand also in der Astrologie durch einen glücklichen Zufall einen historischen Schutz, eine zeitgemäße Begründung, aber sie ging für den Dichter keineswegs aus ihr hervor. Er konnte durch den astrologischen Glauben seine mitgebrachte Theorie faktisch motiviren und lebendig in die Handlung verweben. Hätte ihm Wallenstein's Sterndeutung die Schicksalsidee an die Hand gegeben, so würde er gewiß diese Idee auf die Meinung des Helden beschränkt und nicht ihre Rechtfertigung eigens allenthalben im Stück versucht, so würde er nicht seine ganze Tragödie auf ihr aufgeführt haben.

Es trat jetzt also eine neue Idee in Schiller's Dichtung ein, die umfassend genug schien, ein ganzes Gebäude zu tragen und dessen Aufbau zu bestimmen, die tief genug war, seinem eindringenden Geiste eine Fülle von neuen Gedankenkombinationen zu liefern. So wußte er auch bei dieser objektiven Dichtung sein philosophisches Talent zu betheiligen. Ohne eine klar gedachte, ideelle Einheit blieb auch dieses Werk nicht; der mannigfaltigste, reichste reale Stoff wäre

[1] Schiller's und Goethe's Briefwechsel, Theil 2, S. 272.

ihm ohne einen solchen ideellen Gehalt auf die Länge der Zeit trocken und uninteressant erschienen.

Wie behandelte er nun seinen Stoff nach dieser Grundidee? Wie gestaltete sich ihm sein großes Werk nach diesem Prinzip?

Der Held der Tragödie war lange Zeit in seinem Plan, sich gegen seinen Kaiser zu empören, unschlüssig, bis er sich endlich zu dem entscheidenden Schritte gleichsam gezwungen sah. „Wie?" ruft er in dem Drange der Verhältnisse aus:

„Wie? sollt' ich's nun im Ernst erfüllen müssen,
Weil ich zu frei gescherzt mit dem Gedanken?
Verflucht, wer mit dem Teufel spielt!"

In eben dieser Weise spricht er sich in dem Monolog (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 4) aus:

„Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloss'ne Sache war es nie.
In dem Gedanken bloß gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's Unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?"

Daher kann sich auch z. B. Terzky „manchmal gar nicht in ihn finden," so schwankend waren seine Worte und sein Benehmen. Der dunkle Plan, über dem sein gekränkter Ehrgeiz Jahre lang brütete, verwirrte ihn selbst, daß er zu keinem bestimmten und festen Entschlusse gelangen konnte. Weil er mit sich selbst nicht eins war, konnte ihn auch seine nächste Umgebung nicht begreifen. Als Terzky ihm bemerkt, daß alles, was er bisher mit dem Feind verhandelt habe, auch hätte geschehen können, wenn er ihn nur hätte zum Besten haben wollen — da antwortete er dem Grafen:

„Und woher weißt du, daß ich ihn nicht wirklich
Zum Besten habe? Daß ich nicht euch alle
Zum Besten habe? Kennst du mich so gut?
Ich wüßte nicht, daß ich mein Innerstes
Dir aufgethan."

Wenn daher Octavio in jener langen Unterredung mit seinem Sohne (Piccol. Akt 5, Scene 1) versichert, Wallenstein habe ihm selbst mit kaltem Blute vertraut,

„Daß er zum Schweden wolle übergehn,
Und an der Spitze des verbundnen Heers
Den Kaiser zwingen wolle —"

so sagt er zu viel, denn beschlossene Sache war es damals noch nicht, doch nicht mehr, als er voraussetzen und voraussehen konnte. Nur so viel ist gewiß, daß der Fürst seit jener Kränkung, die er auf dem Reichstage zu Regensburg erfahren, auf Rache am Hause Oestreich und am Kaiser sinnt, und daß das Glück, welches ihn zu einer so schwindligen Höhe rasch wieder emporgetragen, seinen Ehrgeiz zu verbrecherischen Gedanken steigerte.

Diese Leidenschaft des Ehrgeizes bemächtigt sich seiner dergestalt, daß alle seine Gedanken von ihr ausgehen und zu ihr zurückkehren. Nur ein gigantisches Traumbild vermochte diese tiefe Seele zu erschöpfen. Als er, zum ersten Mal nach acht Jahren, seine Tochter wiedersieht, ist es nicht seine Vaterliebe, welche durch die holde Erscheinung in ihm rege gemacht wird, es ist nur die tiefgewurzelte Ehrsucht, an welche ihn ihr Anblick erinnert (Piccolomini, Akt 2, Scene 3).

„Ja! Schön ist mir die Hoffnung aufgegangen:
Ich nehme sie zum Pfande größern Glücks,"

sind die Worte, mit denen er Thekla bewillkommt, und diese hat ganz Recht, daß sie ihn zu beschäftigt findet, „als daß er Zeit und Muße könnte haben, an ihr Glück zu denken." Kann sie ein Herz zu ihm fassen, der sie nur als ein langgespartes Kleinod, als die „höchste, letzte Münze seines Schatzes" (Wallensteins Tod, Akt 3, Scene 4) für seine egoistischen Zwecke betrachtet?

Die überlegene Kraft trieb den Helden an, sich so zu geben, wie er war. Er hielt es nie der Mühe werth, „die kühn umgreifende Gemüthsart zu verbergen." Er lieh, wie er im Monologe sagt, dem Unmuth Stimme, er gab der Laune Raum, der Leidenschaft, und ging nie darauf aus,

den schlimmen Schein zu meiden. Deßwegen that er auch, um vollkommen Meister seines Planes zu sein, Schritte, die ihn nothwendig als Verräther erscheinen lassen mußten, ehe er es wirklich war. Ohne zur Empörung entschlossen zu sein, aber um seinem Ehrgeize den Weg zu einem beliebigen Entschluß zu bahnen, knüpfte er Jahre lang fortgesetzte Unterhandlungen mit dem Feinde an, und ließ endlich, als das Unternehmen reif zu sein schien, seine Generale und Heeresabtheilungen vor Pilsen zusammenkommen, und auch seine Gemahlin und Tochter aus Kärnthen holen, um sie der Macht des Kaisers zu entziehen.

Bis hierher sehen wir den Helden aus freiem Antriebe handeln und auf der Scheidelinie des Verzeihlichen und Strafbaren mit dem Ueberfluß seiner Macht ein verwegenes Spiel treiben. Jetzt aber tritt das Verhängniß handelnd ein, welches ihm aus seinen eignen Werken eine Mauer aufbaut, die ihm die Umkehr unmöglich macht. Er erhält Nachricht, daß man in Wien seine Absetzung beschlossen und den jungen König von Ungarn zu seinem Nachfolger bestimmt habe; und ein kaiserlicher Abgeordneter, welcher im Lager erscheint, verlangt, um ihn vorläufig zu schwächen und seine verdächtigen Plane zu vereiteln, daß Wallenstein von seinem Heere acht Regimenter dem spanischen Kardinal-Infanten für dessen Zug nach den Niederlanden abtrete und mit dem übrigen Heere sogleich gegen Regensburg aufbreche, angeblich um den Rheingrafen aus dieser Stadt zu vertreiben. Die bevorstehende schimpfliche Absetzung wollte sich der ruhmgekrönte Gegner des Gustav Adolph nicht zum zweiten Male gefallen lassen; das widerstritt der Naturnothwendigkeit in seinem Busen:

„Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will.
Nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht!
Absetzen sollen sie mich auch nicht."

Die Riesenentwürfe in den Müßiggang des Privatlebens zu begraben, schien ihm eine Zerstörung seines Wesens: „Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet." Eher will er alles

wagen und unternehmen, als daß er, der so groß begonnen, so klein aufhöre.

Die Motive, die ihn zum Abfall treiben, häufen sich. Die Regimenter reichen eine Bittschrift ein, daß Wallenstein sie nicht in die Niederlande verleihen möge (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 3); Soldaten und Officiere sind ihm mit Leib und Seele zugethan; letztere verpflichten sich schriftlich, durch einen Betrug des Illo, sich dem Wallenstein unbedingt zu weihen; sie wollen ihn seine Feldherrnwürde nicht niederlegen lassen (Piccolomini, Akt 2, Scene 6) und sind mit ihm einverstanden, daß die Armee jetzt, in der üblen Jahreszeit, nicht Böhmen räumen und dem Feind entgegenziehen könne. In allem diesem sollen wir nach der Absicht des Dichters die Wirksamkeit der verhängnißvollen Macht erkennen, welcher der Mensch anheimfällt, wenn er auch nur in seinen Gedanken und Wünschen das rechte Maß überschreitet — denn nicht Handlungen oder Worten, sondern dem innern Getriebe der Seele ließ der modern philosophirende Dichter das antike Schicksal als Nemesis folgen. Der Bruch mit dem Hofe war unvermeidlich, ja er war schon geschehen, als der Held immer noch zauderte, den Entschluß zu fassen, der schon nicht mehr in seiner Wahl stand. Denn noch hatten ihm seine Sterne des Schicksals Wille nicht verkündigt, die rechte Stunde noch nicht genannt, in welcher er froh vertrauend die Aussaat seiner That der dunkeln Zukunft übergeben könnte. Aber als alles Irdische sich scheinbar zu seinen Gunsten zusammengefunden und gefügt hatte, täuschte ihn das Schicksal auch durch den glücklichen Aspekt der Sterne, den er mit seinem Doktor Seni im astrologischen Thurme beobachtete. Hierbei ruft er, wie erleichtert und ermuthigt, aus (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 1):

„Nicht Zeit ist's mehr zu brüten und zu sinnen,
Denn Jupiter, der glänzende, regiert,
Und zieht das dunkel zubereitete Werk
Gewaltig in das Reich des Lichts — Jetzt muß
Gehandelt werden, schleunig, eh' die Glücks-
Gestalt mir wieder wegflieht über'm Haupt."

Und um diesem Vertrauen auf das Sternorakel einen physischen Nachdruck zu geben, muß in demselben Augenblick die Nachricht anlangen, daß der alte Unterhändler Sesina, welcher um jede geheime Verhandlung mit den Schweden und Sachsen wußte, mit allen handschriftlichen Dokumenten des Terzky, von den Kaiserlichen aufgefangen und schon nach Wien abgeführt worden sei. Nicht herzustellen war mehr das Vertrauen; Wallenstein mußte ein Verräther sein und bleiben, er mochte machen, was er wollte! Ja, damit ihm der Uebertritt noch mehr erleichtert würde, langte gerade jetzt der schwedische Oberst Wrangel im Lager an mit ausgedehnter Vollmacht, alles abzuschließen; denn vereinige man sich auch dießmal nicht, so wolle der Kanzler die Unterhandlung, die nun schon ins zweite Jahr hinschleiche, auf immer für abgebrochen halten.

Das Verhängniß konnte den Helden nicht mit stärkern und dichtern Netzen umstricken; und wenn Eckermann Goethen sagen läßt, daß Schiller nicht für das viele Motiviren gewesen sei, so gilt dieß nicht für den vorliegenden Fall. Wallenstein wird, wie Tieck im ersten Bande seiner dramaturgischen Blätter ganz richtig bemerkt, eher durch zu viele Motive, als durch zu wenige zur Empörung gedrängt.

Er übergibt sich seinem Verhängniß. Von nun an ist alles in das Schicksal hineingearbeitet, ihm alles zugespielt. Schiller hat dadurch erreicht, was er im Prologe sagt: er hat die größere Hälfte der Schuld seines Helden den unglückseligen Gestirnen zugewälzt. Aber der Dichter ist offenbar in den entgegengesetzten Fehler von dem gerathen, den er vermeiden wollte: das Schicksal thut zu viel, der Held zu wenig. Wie dieser bisher des Schicksals Verheißung nur abgewartet hat, so unterwirft er sich ihm jetzt mit beinahe leidendem Gehorsam. Von einem Kampfe gegen dasselbe, oder gar von einem Triumph der Freiheit über das Schicksal, findet sich keine Spur. So zeigt es sich im Verfolg des Dramas.

Sogleich nach gefaßter Entschließung will er die Boten, will er den Wrangel zu sich gebracht haben, um jenen seine Befehle nach Eger und Prag zu geben, um mit diesem den

Vertrag festzusetzen, und er sagt (Wallenstein's Tod, Akt 1, Scene 1): „Schickt nach dem Oktavio!" — Es gibt nicht leicht eine andere so tief bedeutungsvolle Stelle, als diesen einfachen Satz: „Schickt nach dem Oktavio!" nach dem verhängnißvollen Schritt. Der falsche Freund, den ihm das lauernde Geschick seit dem Morgen vor der Lützener Schlacht durch ein doppeltes berückendes Traumbild an sein redlich, unerschütterlich vertrauendes Herz gelegt hatte, dieser muß es sein, welchen er im ersten Momente, wo er den dunkeln Schicksalsmächten verfallen ist, zu Hülfe ruft. Rührend ist Wallenstein's Verblendung im Gespräch mit Terzky und Illo (Wallenstein's Tod, Akt 2, Scene 3) dargestellt, trefflich ist sie durch die berühmte Erzählung seines Traumes motivirt, sehr kunstverständig läßt ihn der Meister jetzt, wo Oktavio erst in die Haupthandlung vom Helden verflochten wird, sein ganzes Vertrauen enthüllen und begründen, an einer Stelle, welche mit den unmittelbar folgenden Scenen (Wallenstein's Tod, Akt 2, Scene 4 und folg.) einen so schneidenden Kontrast macht.

In der Unterredung mit Max (Akt 2, Scene 2) macht Wallenstein als Beweggrund seines Verrathes nichts anderes geltend, als die Nothwehr, die aufgezwungene Selbstvertheidigung; sein sittliches Urtheil ist so wenig befangen, daß er seinen Schritt, von dem er ausdrücklich sagt, „daß ihn sein Bewußtsein tadle," zu bereuen scheint, und nachdem Max fort ist, den Terzky fragt, wo Wrangel sei. Doch dieser ist schon abgereis't, und Terzky fügt, mit offenbarer Hindeutung auf ein dunkeles dämonisches Walten, die Worte bei (Akt 2, Scene 3):

„Es war als ob die Erd' ihn eingeschluckt.
Ich hatt' ihn noch zu sprechen, — doch weg war er,
Und Niemand wußte mir von ihm zu sagen.
Ich glaub, es ist der Schwarze selbst gewesen;
Ein Mensch kann nicht auf einmal so verschwinden."

Worte, deren letzter Theil, von seinem mystischen Sinn entblößt, sehr schlecht auf den ehrlichen Wrangel paßt. Wenn wir den Wallenstein so wankelmüthig sehen, müssen wir ihn um so mehr achten und lieben, als es einleuchtet, daß

die alleinige Quelle dieses Wankelmuthes nur sein redliches Herz ist. Er verliert aber von ästhetischer Seite, was er von moralischer gewinnt.

Unterdessen meinte die allzuscharfsichtige Gräfin im Sinne ihres Schwagers zu handeln, gab aber dem obwaltenden Verderben nur einen größern Spielraum, indem sie eine Neigung zwischen Max und Thekla beförderte, damit diese ihren Geliebten und durch ihn dessen Vater an der Sache Wallenstein's festhielte. Aber an dem Herzen der Liebenden scheitert dieser klug ausgesonnene Plan, und Octavio hat im pflichtmäßigen Dienste seines Kaisers insgeheim schon beinahe sämmtliche Befehlshaber für die gute Sache gewonnen und, allen ihm wohlbekannten Veranstaltungen Wallenstein's vorgebeugt. Er reis't von ihm, um, seiner Macht entzogen, nun offenbar gegen ihn zu handeln, und läßt dem Fürsten in Buttler einen schlimmern Dämon zurück, als er selbst ihm je gewesen war.

Mit dem dritten Aufzuge fängt eigentlich die Schicksalshandlung erst an. Der Held will einmal von Geschäften ruhen, und im lieben Kreis der Seinen eine heitere Stunde verleben. Wie David jenem alttestamentlichen Könige, soll ihm seine Tochter durch Zither und Gesang den bösen Dämon vertreiben, „der um sein Haupt die schwarzen Flügel schlägt." Aber es ist der Tochter, die eben über seinen Abfall vom Kaiser belehrt worden war, unerträglich, ihn nur zu sehen, es ist ihr unmöglich, vor ihm zu singen. — Jetzt nimmt, Schlag auf Schlag, eine schlimme Nachricht die schlimmere auf; jede Aufklärung vermehrt das Uebel; alles ist Erwartung, Angst, Unfall. Isolani, die andern Generale mit ihren Regimentern sind verschwunden, die Tiefenbacher wollen nicht gehorchen — Octavio Piccolomini hat seinen Freund verrathen! Den Helden wirft mehr der Schmerz über den Betrug, als über den Verlust einen Augenblick zu Boden; aber schnell erhebt er sich wieder im Bewußtsein seiner bessern Natur, im geretteten Glauben an seine Sterne (Akt 3, Scene 9):

„Die Sterne lügen nicht, das aber ist
Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal" rc.

Und in diesem Augenblicke naht sich ihm — Buttler, wie er meint, sein treu gebliebener Freund:

„Komm' an mein Herz, du alter Kriegsgefährte!
So wohl thut nicht der Sonne Blick im Lenz,
Als Freundes Angesicht in solcher Stunde."

Ihm, „dem Redlichen," äußerte er sich noch eben (Akt 2, Scene 4), habe er ein stilles Unrecht abzubitten, denn ein lügenhaftes Gefühl, dessen er nicht Herr sei, überschleiche in dessen Nähe schaudernd ihm die Sinne, und hemme der Liebe freudige Bewegung. Jetzt klagt er dem „Treuen" seinen großen, menschlichen Schmerz, und verbirgt sein Gesicht an seiner Brust, und als Buttler sagt, er solle den Falschen vergessen, erwiedert der Unglückselige:

„Wohl, wohl gesprochen. Fahre hin! Ich bin
Noch immer reich an Freunden; bin ich nicht?
Das Schicksal liebt mich noch, denn eben jetzt,
Da es des Heuchlers Tücke mir entlarvt,
Hat es ein treues Herz mir zugesendet."

Schwerlich ist noch von irgend einem andern Dichter die verhängnißvolle Verblendung des Menschen und seine Kurzsichtigkeit so rührend und erschütternd dargestellt.

Und dieser Todesengel, auf dessen „treue Schulter" er sich stützt, verkündet ihm nun, wie der Lärm im Lager entstanden, daß Prag verloren, daß er selbst mit Terzky und Illo geächtet sei.

Es verdient bemerkt zu werden, daß dieser Zusammensturz seiner Größe unmittelbar darnach folgt, wo Wallenstein noch davon gesprochen hatte, daß er seine Tochter nicht niedriger loszuschlagen denke, als um ein Königsscepter, und daß die Nemesis die ahnungsvolle Antwort seiner Gemahlin: O mein Gemahl! Sie bauen immer, bauen bis in die Wolken u. s. w. (Akt 3, Scene 4), sogleich in Erfüllung bringt. Der Fürst erträgt übrigens diese Schläge mit ruhiger Fassung und gelassenem Muthe. Aber es ist ein irdischer Muth, welcher sich auf seine vermögende Geisteskraft, auf die noch treu gebliebenen Regimenter und auf die Hülfe von den Schweden stützt — und nicht der ideale Muth, welcher

dem tragischen Helden im Kampfe mit dem Schicksal erwächs't. Dieses glaubt ja Wallenstein auf seiner Seite zu haben.

In der folgenden Scene im großen Saal, in welcher er den abgeordneten Kürassiren seine großartige Tendenz zu erkennen gibt, daß er die Schweden nur zu benutzen gedenke, um sich endlich zwischen ihnen und den Deutschen, zwischen den Lutherischen und Katholischen zum Schiedsrichter aufzuwerfen und Europa mit dem lang ersehnten Frieden zu beglücken, da tritt Buttler mit seinem erheuchelten Eifer und der Nachricht dazwischen, daß Terzky's Regimenter die kaiserlichen Adler abreißen und Wallenstein's Zeichen aufpflanzen, und der Fürst ruft, als nun auch die Pappenheimer sich von ihm gewandt haben, ahnend aus (Akt 3, Scene 16):

„Buttler! Buttler!
Ihr seid mein böser Dämon; warum mußtet Ihr's
In ihrem Beisein melden! — Alles war
Auf gutem Weg — Sie waren halb gewonnen" ꝛc.

Doch ein neuer Glücksstern zeigt sich noch seinem „wahrsagenden Herzen": Max ist noch hier.

„Er hat mich nicht verrathen, hat es nicht
Vermocht — Ich habe nie daran gezweifelt."

Aber Max ist nur gekommen, um seiner Thekla das letzte, ewige Lebewohl zu sagen. Weder ernste Drohung noch bevorstehende Gefahr kann seinen Muth erschüttern; und des Herzogs rührende Bitten, die wohl noch kein menschlich empfängliches Auge ohne eine Thräne las: „Max, bleibe bei mir! — — Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben, daß mich der Max verlassen kann" ꝛc., können wohl sein Herz zerreißen, aber ihn nicht von Pflicht und Ehre abrufen, und als er zwischen ihr und den Regungen der frommen Freundestreue zu wanken beginnt, bestärkt ihn Thekla selbst in seiner frühern Wahl. Der Zug ihres Herzens ist auch hier des Schicksals Stimme. Doch schnell, in grausendem Zusammenklang, zeigt sich auch die äußere Nothwendigkeit, den Liebling mit seinen Pappenheimern ziehen zu lassen. Mit seiner natürlichen Unerschrockenheit steht der

Heldenmüthige auch jetzt noch aufrecht im allgemeinen Schiffbruch, und schnell gefaßt, entweicht er dem Geschick noch an demselben Abend nach Eger.

Doch in diesem vermeintlichen Rettungsort ist ihm sein Verderben schon im voraus bereitet. An den Kommandanten der Festung hatte er Buttlern, dessen Freund und Landsmann, schreiben lassen, ihn in dieselbe aufzunehmen. Gordon öffnet sie unbedenklich, — weil ihm ein kaiserlicher Brief befiehlt, nach Buttler's Ordre blindlings sich zu fügen. „Bis hierher, Friedland, und nicht weiter!" spricht, nachdem Wallenstein mit den Treugebliebenen in Eger angekommen ist, durch Buttler's Mund die Schicksalsgöttin. Dieser will Ehr' und Leben verpfändet haben, ihn hier gefangen zu nehmen, und bewegt den greisen Kommandanten, ihm hierin Beistand zu leisten. Die Kunde kommt an, daß die Schweden den Max mit seiner Heldenschaar besiegt und getödtet haben, daß sie nur noch fünf Meilen entfernt stehen, daß sie Morgen, zwölftausend Mann stark, ihren Einzug halten werden. Terzky und Illo jubeln in blinder, übermüthiger Siegestrunkenheit, während sie schon vom Mordnetz umstrickt sind. Wenn in Buttler auch etwas für Wallenstein spräche — jetzt, wo die Schweden so eilend nahen, muß er ihn tödten, damit der Herzog nicht entkomme. Thekla vernimmt unterdessen den verhängnißvollen Tod ihres Max und eine blinde Gewalt treibt sie an, ihm zu folgen:

„Fortstoßend treibt mich eine dunkle Macht
Von dannen — Was ist das für ein Gefühl!
Es füllen sich mir alle Räume dieses Hauses
Mit bleichen, hohlen Geisterbildern an."

Selbst ihre Hofdame wagt nicht mehr zu bleiben. Wallenstein's Seele ist von der tiefen Trauer um den Liebling seines Herzens bewegt, aber keine innere Ahnungsstimme, versichert er, prophezeihe ihm etwas Schlimmes. In ruhiger Sicherheit überrascht ihn das Verderben, welches nichts aufzuhalten vermag, denn des Schicksals Schluß kann nichts vereiteln. Daß beim Auskleiden die goldne Kette, des Kaisers erste Gunst, entzwei sprang, hätte ihn warnen mögen. Des alten

Gordon Mahnung, den Tag vor dem Abend nicht zu loben, weiß er zu beseitigen; des Schicksals Neid sei auf das geliebte, reine Haupt des Hingeschiedenen abgeleitet. Vergebens wahrsagt ihm sein Astrolog aus grausenhaftem Planetenstand, daß ihm Unglück von falschen Freunden drohe; vergebens werfen sich ihm Seni und Gordon zu Füßen und flehen ihn, sich nicht mit den Schweden zu verbinden, vergebens sein Kämmerling. Buttler mit seinen Mordknechten tritt auf, und hört nicht Gordon's Flehen, dem Fürsten nur noch eine Stunde zu gönnen. Schwedische Trompeten, die man zu hören glaubt, beschleunigen die Unthat, — aber es war ein Irrthum, die Kaiserlichen sind's, die eingedrungen, von Oktavio selbst geführt. Sie kommen aber einen einzigen Augenblick zu spät, die Gräfin nimmt Gift, Thekla ist verschwunden, die Herzogin ringt mit dem Tod, und Oktavio kann sich seines Fürstenstandes nicht erfreuen, denn er hat keinen Erben mehr.

„Des Schicksals eiserne Gewalt, fürchterlich den Mann umstrickend, der sie zuerst gereizt, auf die zurückfallend, welche ihr dienten, und zermalmend alles, was sich ihnen näherte, ist das Thema des Wallenstein!"[1] Das Verhängniß trägt einen vollständigen Triumph davon. Die Schicksalsidee wuchert in alle Theile des Dramas hinein, und organisirt das ganze Kunstwerk.

Nachdem wir den Aufbau der Tragödie auf der Schicksalsidee nachgewiesen haben, wenden wir uns zur Beurtheilung. Hier werden wir zuerst einleitend einzelne Bemerkungen über das Fatum in dem Schauspiel an einander reihen; dann unsern Zweifel dagegen erheben, ob überhaupt das Schicksal mit Recht zur Basis eines solchen realistischen Sujet wie Wallenstein gemacht worden sei; und endlich haben wir, diesen Gegenstand abschließend, den Beweis zu führen, daß im Wallenstein außer dem Schicksal noch ein zweites Prinzip waltet. Diese Analyse wird uns ein wissenschaftliches Verständniß der großen Schöpfung verschaffen.

[1] Ueber Schiller's Wallenstein, von Süvern, S. 155.

An der Art, wie Schiller das alles erdrückende Schicksal motivirt hat, lassen sich einige gegründete Ausstellungen machen. Das astrologische Orakel im ersten Aufzuge täuscht den Helden, um ihn zu stürzen, wenigstens wird es nirgends angedeutet, daß dieser sich selbst in der Auffassung des Orakels geirrt oder daß er falsch ausgelegt habe, — wie dieß der fromme Glaube der Griechen immer annahm. Warum läßt nun aber dasselbe Orakel dem Herzog durch Seni Unglück von falschen Freunden verkündigen (Akt 5, Scene 5)? Durch diese Warnung wirkte sich ja das Schicksal selbst entgegen. Denn das wird man doch nicht sagen wollen, daß diese feindselige Macht den Unglücklichen nur geneckt habe, indem sie ihm einen Wink gegeben, welchen zu befolgen es damals schon zu spät oder der Herzog allzu verblendet gewesen sei? Das wäre in unserer unfrommen Ansicht von dieser höhern Macht doch zu weit gegangen!

Ferner ahnet Wallenstein gar nicht, was ihm bevorsteht. Er lebt in einer ungeheuern Verblendung bis zum Moment seines Todes, und wie sehr auch das ganze Stück vom Schicksal gleichsam angefüllt ist, so vermag er ihm gegenüber doch keine Größe des Handelns zu zeigen, weil er nicht mit ihm kämpft, sondern mit ihm gut zu stehen meint. Der erhabene Gegenstand des Schicksals wird, um in der Schiller'schen Theorie[1] zu reden, nicht auf die Lebenskraft, sondern auf die Fassungskraft des Helden bezogen, und diese Fassungskraft unterliegt dem Versuch, sich von dem Schicksal einen richtigen Begriff zu bilden, ohne daß der Held dieses Unvermögen ahnet. Es ist also nur das „theoretisch Erhabene," „das Erhabene der Fassung," welches der Tragödie durch das Schicksal mitgetheilt wird. Das Schauspiel vergegenwärtigt uns von dieser Seite das Unvermögen des Menschen, das Ueberirdische, das Ewige (denn als solches ist das Schicksal vorgestellt) zu begreifen. Wallenstein wähnt mit unerschütterlicher Festigkeit, durch seine Astrologie der tiefsten Schicksalskunde theilhaftig zu sein und in Oktavio ein untrügliches Pfand seines Glückes zu besitzen, — und ist, wie Illo sagt,

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1264 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 343.) Vergleiche Theil 2, S. 326 f.

mit sehenden Augen blind. Ein vor Buttler warnendes richtiges Gefühl legt er für eine Stimme aus, die der Lügengeist betrüglich nachgebildet habe (Akt 3, Scene 4), die vorbedeutenden Träume seiner Schwägerin erklärt er für Einbildungen, und seine auf die „tiefste Wissenschaft" (Akt 2, Scene 2) gebaute Sicherheit wächs't, je mehr er sich seinem Verderben naht. Kann die Kurzsichtigkeit des Menschen rührender und erschütternder vor Augen gestellt werden? So berührt das Drama in diesem Punkte das, von den Philosophischen Briefen an durch so viele Gedichte und Aufsätze sich hindurchziehende wissenschaftliche Interesse, die Anmaßungen der menschlichen Vernunft in ihre Schranken zurückzuweisen und als verderblich darzustellen.

Wallenstein, sagte ich oben, ahnet in seiner verhängnißvollen Verblendung sein Schicksal nicht. Aber es darf nicht übersehen werden, daß dieses Vertrauen auf seine Glückssterne nicht rein durchgeführt worden ist. Wie kann er kurz vor seinem Ende, selbst bei Erwähnung der Ermordung Heinrichs des Vierten durch Ravaillac, so unerschütterlich ruhig sein, er, welcher unmittelbar nach beschlossenem Abfall die Worte sprach (Akt 1, gegen das Ende):

> „Und ich erwart' es, daß der Rache Stahl
> Auch schon für meine Brust geschliffen ist" 2c.

Diese Vorahnung, wenn sie auch aus einem augenblicklichen Gefühl seines Unrechts hervorgeht, stimmt nicht mit seiner sonstigen Sicherheit zusammen. Eben so fallen die Verse auf, mit welchen der Fürst die Diener des Schicksals, die Sterne, gegen den Verrath des Octavio in Schutz nimmt (Akt 3, Scene 9):

> „Die Sterne lügen nicht, das aber ist
> Geschehen wider Sternenlauf und Schicksal."

Wenn das Schicksal unvermeidlich ist, so kann nichts wider das Schicksal geschehen. Der Ausdruck ist der Homer'schen Dichtung entlehnt; aber bei Homer ist das Verhängniß nicht nothwendig bestimmend und unvermeidlich, wie in Schiller's Wallenstein (Akt 5, Scene 3). Und so möge hier noch

als eine Einzelnheit angeführt werden, daß Wallenstein einmal seiner Theorie untreu spricht, indem er auf die Nachricht der Gefangennehmung des Sesina ausruft (Akt 1, Scene 2): „Es ist ein böser Zufall!“, später aber (Akt 2, Scene 3) dem Illo beweis't, daß es keinen Zufall gebe.

Wichtiger ist uns die Bemerkung, daß alle Hauptpersonen vom Schicksal ein zu klares Bewußtsein haben und allzuviel über dasselbe sprechen. Was sie sagen ist häufig kein Angstruf in ihrem Bedrängniß, kein unmittelbarer Erguß ihrer besondern Stimmung, kein eigenthümliches Gewächs einer individuellen Lage, sondern das Resultat einer überschauenden Reflexion, ein Schatz aus dem Ideenmagazin des Dichters. Durch diese theoretische Bearbeitung hat aber das Stück in der That mehr verloren, als gewonnen. Gerade durch das Raisonnement ist das Schicksal zu etwas Aeußerlichem, Fremdem geworden. Die vielen Reflexionen erheben das Fatum zu einer für sich bestehenden Allgemeinheit und reißen es dadurch gewaltsam von der Handlung weg, welche, wie schon Aristoteles sagt, immer etwas ganz Besonderes ist. Das Schicksal ist zu einer eigenen abstrakten Figur geworden, welche hinter der Scene ihr Wesen treibt nnd von hier aus geheimnißvoll die Handlung bestimmt. Es hat ein selbstständiges, abgesondertes Dasein. Eigentlich kommen, zeit- und charaktergemäß nur dem Helden mit seinem Doktor solche allgemeine Betrachtungen zu, denn er hat sich die Ergrübelung der Schicksalsgeheimnisse zum eigenen Geschäfte gemacht und diese seine Theorie, auf welche er baut, ist wahrhaft tragisch, weil sie sein eigener Fallstrick wird. Aber auch alle andere Hauptpersonen nehmen, bejahend oder läugnend, an dieser Schicksalstheorie Antheil, so daß sich aus dem Werke leicht eine ziemlich vollständige Lehre des Fatums ziehen ließe. Am meisten auffallend ist es, daß Thekla, die eben erst als ein junges Mädchen aus dem Kloster kommt, mit dieser antiken Idee so vertraut ist; und von den berühmten Versen (Piccolomini, Akt 3, am Ende): „Es geht ein finsterer Geist durch unser Haus“ rc. bemerkt Tieck sehr treffend, sie gehörten zu denen, wo der Dichter die Person fast ganz vergesse und sie klängen ganz, wie das Gedicht eines tief

empfindenden Zuschauers auf das Gedicht selbst. Ueber die rechtmäßige antike Grenze aber hat unser moderner Dichter sein Schicksal hinausgetrieben, indem er es auch in der innern, geistigen Welt schalten läßt. Wallenstein sagt (Akt 1, am Ende):

> „Recht stets behält das Schicksal; denn das Herz
> In uns ist sein gebiet'rischer Vollstrecker."

Diesem Gedanken stimmt Thekla bei (Piccolomini, Akt 3, Scene 8):

> „Der Zug des Herzens ist des Schicksals Stimme."

Die Herzenstriebe selbst sind durch das Schicksal bestimmt. Wenn Wallenstein hauptsächlich durch einen äußern, so wird seine Tochter durch einen innern Schicksalsdrang ins Verderben gerissen, weßwegen sie sich auch (Piccolomini, Akt 3, Scene 9) erklärt, daß das Verhängniß sie durch Marens himmlische Gestalt verderbe:

> „Ein holder Zauber muß die Seele blenden,
> Es lockt mich durch die himmlische Gestalt,
> Ich seh' sie nah' und seh' sie näher schweben;
> Es zieht mich fort mit göttlicher Gewalt,
> Dem Abgrund zu, ich kann nicht widerstreben."

So wird hier und auch sonst das Handeln des Schicksals durch die Worte der Personen gleichsam begründet. Darin z. B., daß Terzky und Illo beim fröhlichen Festschmauß umkommen, verfährt das Schicksal nach der Theorie:

> „Blindwüthend schleudert selbst der Gott der Freude
> Den Pechkranz in das brennende Gebäude."

Durch diesen ausgedehnten Gebrauch des allwaltenden Schicksals, durch die Astrologie und die sich überall aussprechenden Wahrzeichen und Ahnungen ist im Drama eine poetisch symbolische Auffassung der Welt und des Lebens ausgesprochen, welche man ein Analogon der religiösen Denkweise nennen könnte; und wir sehen hier das Drama in eine andere Eigenthümlichkeit unseres Dichters einschlagen.[1]

[1] Siehe Theil 3, S. 147 ff.

In diese symbolische Betrachtung theilen sich der Herzog, Max, Thekla und selbst Buttler, und die Gräfin Terzky ist dadurch veredelt worden, daß sie sich im letzten Gespräch mit ihrem Schwager auch zu diesem höhern Glauben bekehrt zeigt. Nur Illo und Terzky wurzeln ganz und gar in der entgegengesetzten, in der verstandesmäßigen und gemeinen Ansicht der Dinge.

„In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne; —
Vertrauen zu dir selbst, Entschlossenheit
Ist deine Venus."

spricht Illo zum Wallenstein (Piccolomini, Akt 2, Scene 6), worauf dieser Illo's Denkweise auf eine ganz vortreffliche Weise im Gegensatz zu seiner eigenen charakterisirt. Aber Illo beharrt bei seinem Unglauben:

„Und steht's
Nur erst hier unten glücklich, gebet Acht,
So werden auch die rechten Sterne scheinen."

Eben so klar und nur dem Begreiflichen zugewandt ist die Gräfin bis zum fünften Aufzug. Aber ihre ehrsüchtige Klugheit rettet sie so wenig, als ihren Schwager seine Theosophie. Ein Abgrund nimmt alle auf. Mit den Verblendeten und Strafbaren werden auch ganz Unschuldige, Max und Thekla, von demselben grausenhaften Verhängniß erdrückt. Die Kinder büßen mit den Vätern die Schuld der Väter. Die Erhebung des seines einzigen Sohnes beraubten, greisen Octavio in den Fürstenstand ist ein arger Hohn des Schicksals.

Nach diesen Bemerkungen werden wir unsern Zweifel, ob dieses alles umschließende und zernichtende Schicksal sich zu diesem dramatischen Gegenstand überhaupt eigne, näher aussprechen können.

Das Schicksal soll in der Tragödie das Sterbliche im Menschen nur deßwegen angreifen und zerstören, um das Göttliche in ihm sichtbar hervortreten zu lassen. Im Wallenstein aber bereitet das Schicksal nur eine allgemeine Niederlage, welche uns einen trostlosen entmuthigenden Anblick darbietet. Wir werden nur gerührt und erschüttert, aber nicht

wieder erhoben und beruhigt. Wozu die außerordentliche Maschinerie, wenn nichts als eine gewöhnliche Wirkung erreicht wird? Freilich hat die Tragödie durch diese, über alles Menschliche triumphirende Allmacht des Verhängnisses das Gepräge des religiös Erhabenen;[1] aber die jedem Schicksal überlegene, wenn auch sinnlich zusammenbrechende Charaktergröße leuchtet uns aus der grausenden Verwüstung nicht versöhnend entgegen, und so scheint das tragische Fatum seinen Endzweck nicht erreicht zu haben. Und dieß war unmöglich. Wallenstein erkennt die Unfälle, die ihn treffen, gar nicht als vom Schicksal über ihn verhängt — was selbst dem Leser schwer fällt anzunehmen; noch am Rande des Verderbens nennt er die Hoffnung seine Göttin, und indem er für einen verwerflichen Zweck gegen ganz natürliche Unfälle zu kämpfen meint, sehen wir ihn sich nur mit sinnlichen Waffen und auf irdischem Boden vertheidigen. Obgleich uns seine unselige Verblendung an das Ueberirdische erinnert, so läßt uns sein Charakter, so trefflich er ist, doch beinahe überall in der Sphäre des Realen, oder die herrlichsten Züge desselben, z. B. seine wirklich ideale Bekämpfung des Schmerzes über Octavio's Verrath, hängen mit der Schicksalsidee nicht zusammen. Das letzte Auftreten der Gräfin ist wirklich erhebender und größer, als der Held selbst vor unsern Augen sich zu zeigen Gelegenheit hat.

Dieses Unbefriedigende und Niederschlagende des Werks hat Süvern in seiner Schrift über Schiller's Wallenstein durch einen Vergleich mit der attischen Tragödie lichtvoll und ausführlich dargethan, und Tieck ist ihm in dem, was jener über den schwachen Ausgang des großen Werkes sagt, beigetreten.[2] Goethe bemerkt in Bezug auf diese Schwäche und andere Mängel, er finde Ursache, dieselben als pathologische

[1] Siehe Theil 2, S. 334 f.

[2] Was Schiller (Briefwechsel mit Goethe Theil 5, S. 285 ff.) in einem Briefe an Süvern diesem erwiedert, trifft dessen Einwendungen nicht im Geringsten, so daß man annehmen muß, dem Briefsteller sei der Inhalt der Süvern'schen Schrift nicht mehr gegenwärtig gewesen. Schiller schreibt, um sich zu vertheidigen, der modernen Tragödie überhaupt gerade das, was Süvern an seinem Wallenstein vermißt, als nothwendiges Erforderniß zu!

zu betrachten. „Hätte nicht Schiller an einer langsam tödtenden Krankheit gelitten, so sähe dieses Alles anders aus.“ Ihre beiderseitige Korrespondenz, hofft der Dichtergreis, werde den wahrhaft Denkenden zu den würdigsten Betrachtungen veranlassen und unsere Aesthetik immer inniger mit Physiologie, Pathologie und Physik vereinigen, um die Bedingungen zu erkennen, welchen einzelne Menschen sowohl, als ganze Nationen unterworfen seien.[1] Diesen Briefwechsel haben wir im vorigen Theil in Bezug auf Wallenstein dem Leser vollständig dargelegt; es möchte aber zu bezweifeln sein, ob sich mittelst desselben die fragliche Thatsache ganz aus körperlichen Gründen erklären lasse. Warum ist denn Wallenstein's Lager an keiner einzigen Stelle siech, welches doch zu einer Zeit verfaßt wurde, wo Schiller viel mehr kränkelte, als in dem Jahre der Vollendung des dritten Stückes? Auch haben wir es schon früher[2] bemerkt, daß Schiller's Geistesanstrengung wohl seinen Körper erschöpfte, aber sein Geist von den Einflüssen des Körpers unabhängiger war, als vielleicht die Seele irgend eines andern Dichters. Es liegt näher, den Grund dieser Erscheinung in dem Stoffe der Dichtung und in dem innern Dichter zu suchen. Wir wissen, wie Schiller dem Goethe'schen Stil nachfolgend zu dem realistischen Wallenstein geführt wurde, wie er aber auch gleichzeitig auf Veranlassung der Griechen und Humboldt's sich die Schicksalsidee zu eigen machte. So kam es ganz natürlich und es war ihm nothwendig, ein Sujet und ein Prinzip zu verbinden, welche einander durchaus widerstreitend sind; und indem er sich der neuen anziehenden Grundidee mit der gewöhnlichen Lebhaftigkeit seines Geistes bemächtigte, trug er ihr Alles zu, und der Held verlor in dem Grade, als das Schicksal gewann. Hierzu trat noch, daß die heroische Stimmung seiner Seele, welche in seiner Jugend so kolossale Gestalten getrieben hatte, längst durch das humane Lebenselement gemildert worden und ihm zum Theil gewichen war. Die humanen Gefühlsstimmungen neigten ihrer Natur nach mehr

[1] Goethe's Werke, Bd. 45, S. 155 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 60

zum Rührenden, als zum Erhabenen hin. Wir haben schon früher [1] an Schiller's Theorie getadelt, daß er dem Rührenden zu viel einräumte, und so finden wir auf eine überraschende Weise, durch welche uns die strenge Konsequenz in Schiller's geistigem Leben von Neuem bestätigt wird, denselben Fehler, welchen wir in seiner Lehre rügten, hier in der Ausübung und Anwendung wieder. Alle Erhabenheit im Drama hat das Schicksal an sich gezogen, und der Held ist gleichsam nur dessen Folie.

Nach dem, was wir bisher dargelegt haben, ist das Schicksal, so bedeutungsvolle, reiche und tiefe Bezüge und Ideen ihm der Dichter auch abgewann, doch nur in das Drama hinein gekünstelt und paßt nicht recht zum Hauptcharakter. Dringen wir aber auf dem Wege unserer genetischen Erklärung noch tiefer ein, so sehen wir in der That die Handlung zugleich von einem zweiten Prinzip ausgehen und abhangen, und das Schicksal erscheint uns für die Anlage des Ganzen überflüssig und für dessen klare Auffassung sogar störend. Dieses ist der dritte und auch der wichtigste Punkt, über welchen ich in dem Gebiete des Verhängnisses zu sprechen habe; aber ich muß einige Fäden aus Schiller's früherm Geistesleben aufgreifen.

Schiller sagt in Bezug auf seinen Don Karlos: [2] „Während der Zeit, daß ich diese Tragödie ausarbeitete, welches mancher Unterbrechungen wegen eine ziemlich lange Zeit war, hat sich — in mir selbst Vieles verändert. An den verschiedenen Schicksalen, die während dieser Zeit über meine Art, zu denken und zu empfinden, ergangen sind, mußte nothwendig auch dieses Werk Theil nehmen. Was mich zu Anfange vorzüglich in demselben gefesselt hatte, that diese Wirkung in der Folge schon schwächer und am Ende nur kaum noch. Neue Ideen, die indeß bei mir aufkamen, verdrängten die frühern. — Der Hauptfehler war, ich hatte mich zu lange mit dem Stücke getragen; ein dramatisches Werk aber kann und soll nur die Blüthe eines einzigen Sommers sein."

[1] Siehe Theil 2, S. 306.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 772. 2. (Oktavausgabe Bd. 10, S. 354.)

Diese Gedanken finden auch ihre volle Anwendung auf den Wallenstein, ungeachtet der Verfasser sich hier nicht, wie in Don Carlos, durch Bekanntmachung einzelner Scenen Fesseln für die folgenden anlegte. Seit 1790 hegte und pflegte er diese dramatische Idee und spätestens seit 1792 schrieb er, immer wieder zu ihr zurückkehrend, wenigstens einzelne Auftritte. Nothwendig nahm also auch Wallenstein Theil an Schiller's rastlos fortschreitender Bildung, aber die erste Konception mußte bestimmend oder doch höchst einflußreich auf die spätere Vollendung sein. Hängt doch für ein schriftstellerisches Werk von der frischen Uranlage beinahe eben so viel ab, als für unsere ganze Lebenszeit von den ersten Kinderjahren.

Die Schicksalsidee wurde erst seit dem Jahre 1795 in Schiller's Seele einheimisch. Wie nun? wäre der Wallenstein vor dieser Zeit beendigt worden, mit welcher feindlichen Macht hätte dann der Dichter seinen Helden in Kampf gestellt? Nothwendiger Weise mit den eingeführten Formen der gesellschaftlichen Ordnung, denn es blieb ihm überhaupt keine andere Wahl übrig,[1] und hätte er auch zu wählen gehabt, er hätte damals noch keine andere Wahl treffen können. Ich habe nachgewiesen, daß Schiller's historische Schriften unter derselben Grundidee stehen, welche seine Jugenddramen belebt.[2] Wäre also in dieser Zeit (1792), wo Schiller das antike Schicksal sogar unter der Würde der neuern Tragödie hielt,[3] unser Drama vollendet worden, so hätte es sich ganz auf dem Prinzip aufgerichtet, welches damals noch in Schiller's Seele vorherrschte. Wallenstein im Drama, einer der Haupthelden des dreißigjährigen Kriegs, wäre mit diesem Kriege unter denselben kosmopolitischen Gesichtspunkt gestellt worden.[4] Erst seit 1793 zogen sich allmählig seine Freiheitsideen ganz ins Sittliche zurück[5] und nahmen seine politischen Ansichten endlich die Umbiegung, welche am Ende unserer Schrift

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.
[2] Siehe Theil 2, S. 204 ff.
[3] Siehe Theil 4, S. 11.
[4] Siehe Theil 2, S. 187.
[5] Ebendaselbst, S. 342.

ausführlich vor Augen gestellt werden soll. Und jetzt war es, wo ihm die Schicksalsidee willkommen kam, durch welche er sein Drama von der Reihe der frühern losriß und auf ein neues Beet verpflanzte.

Aber es war nur ein künstliches und gewaltsames Verpflanzen, denn gekeimt und seine Grundgestalt getrieben hatte das Drama doch einmal auf gleichem Boden mit den vier ersten Schauspielen, und dieser ursprüngliche Typus konnte durch das Schicksal nicht mehr verborgen werden, so wie es sich mit ihm auch nicht vereinigen wollte.

Gehen wir von diesem Standpunkte aus, so sehen wir die Tragödie, indem sie dem gesetzmäßigen Bildungsgang Schiller's während so vieler Jahre folgte, innerlich werden, und indem sie die neuen Ueberzeugungen und Ansichten ihres Schöpfers aufnahm, sehen wir sie ihre jetzige Gestalt gewinnen.

Das vorliegende Grundmotiv des Werkes war also einfach, der geschichtlichen Ueberlieferung gemäß, Auflehnung eines durch geistige Kraft und äußere Stellung übermächtigen Mannes gegen die gesellschaftliche Ordnung und sein hierdurch herbeigeführter Untergang. Wallenstein wurzelte, so wie Don Karlos,[1] ganz im Natürlichen und in menschlichen Verhältnissen, und das Stück konnte sich ohne Einfluß des mythischen Schicksals ganz als moderne Tragödie vollenden. Zwei gewaltige Motive fand der Dichter geschichtlich vor, Ehrgeiz und Rachsucht. Dabei aber konnte er nicht stehen bleiben. Nachdem einmal mit dem Don Karlos die begründend politische Gedankenbewegung[2] eingeschlagen war, konnte nicht mehr auf den bloß negirenden Standpunkt des Fiesko hinab gestiegen werden. Unsere Tragödie setzt in ihrer ersten Anlage das Drama Don Karlos fort — in dem Helden Wallenstein hat der jugendliche, phantastische Marquis Posa gleichsam eine männliche und historische Figur gefunden. Er vereinigt eine von Rachsucht gegeißelte Ehrbegierde mit kosmopolitischen, philanthropischen Ideen, und sollte ursprünglich als der unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der

[1] Siehe Theil 1, S. 317.
[2] Ebendaselbst, S. 248.

Dinge und nicht als ein Verbrecher dargestellt werden, welchen der Rache Strahl für seine Unthat trifft (Akt 1, am Ende).

Diese Betrachtungsweise wird uns die interessantesten und tiefsten Blicke in unser dramatisches Werk gewähren.

Der Gegensatz zwischen dem Vernünftigen und historisch Gegebenen, das Fundament aller Jugenddramen und geschichtlichen Schriften Schiller's, durchdringt auch den Wallenstein, nur ist dieser Gegensatz hier philosophischer behandelt und liberaler beurtheilt. Sogleich im Anfang der Piccolomini (Akt 1, Scene 4) antwortet Max dem Questenberg, welcher sich beklagt, daß Wallenstein so handle, als wäre er mit seiner Würde schon geboren:

„Ist er's denn nicht? Mit jeder Kraft dazu
Ist er's, und mit der Kraft noch obendrein,
Buchstäblich zu vollstrecken die Natur,
Dem Herrschtalent den Herrschplatz zu erobern.

Es ist dasselbe Wort, welches nach dem Bericht des Wrangel (Akt 1, Scene 5) der schwedische König zu sagen pflegte: „Und stets der Herrschverständigste sollte Herrscher sein und König." — Im Verfolg jenes Gesprächs spricht aber Max den welthistorischen Gegensatz noch viel bestimmter aus:

„Es braucht
Der Feldherr jedes Große der Natur;
So gönne man ihm auch in ihren großen
Verhältnissen zu leben. Das Orakel
In seinem Innern, das Lebendige —
Nicht todte Bücher, alte Ordnungen,
Nicht modrige Papiere soll er fragen."

In der alles umgestaltenden Zeit des dreißigjährigen Kriegs konnte Buttler nach Erwähnung des Bernhard von Weimar und Anderer mit Recht sprechen:

„Wer unter diesen reicht an unsern Friedland?
Nichts ist zu hoch, wonach der Starke nicht
Befugniß hat, die Leiter anzulegen."

Worte, welche offenbar, wie so manche des Stückes, mit Hinblick auf die Zeitverhältnisse des Dichters gesagt sind. Auch die Gräfin beruft sich (Akt 1, Scene 7), um den schwankenden Helden zum Abfall zu bestimmen, auf diese „starken Hände der Natur, des Riesengeistes, der nichts von Verträgen weiß und nur sich gehorcht." Und Wallenstein selbst schildert den Feind, gegen welchen er zu kämpfen hat, sehr bestimmt (Akt 1, Scene 4):

„Nicht was lebendig, kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer warnend immer wiederkehrt,
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten!
Denn aus Gemeinem ist der Mensch gemacht,
Und die Gewohnheit nennt er seine Amme.
Weh' dem, der an dem würdig alten Hausrath
Ihm rührt, das theure Erbstück seiner Ahnen &c."

So wird also das Vernünftige als das Angeborne, als die Natur dem Vertragsmäßigen, dem „verjährt geheiligten Besitz," der „in der Gewohnheit festgegründet ruht," entgegengesetzt, und gegen die letztere Potenz, wie er es ja selbst sagt, kämpft Friedland.

Wie er aber nicht gegen das Schicksal kämpft, so bedurfte es dessen auch gar nicht, um ihn zu seiner That anzutreiben. Die neue Ordnung der Dinge, die er stiften wollte, war für seinen Ehrgeiz und seine Rachsucht ein hinreichender Beweggrund. Wallenstein will den Krieg endigen, ihm ist es um das große Ganze, nicht um die egoistischen Zwecke des Kaisers zu thun. Daher sagt Max (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), der Wiener Hof mache dem Fürsten das Leben sauer, erschwere ihm alle Schritte —

„Warum? Weil an Europa's großem Besten
Ihm mehr liegt, als an ein paar Hufen Landes,
Die Oestreich mehr hat oder weniger &c."

Man glaube nicht, dieses sei eine unreife Idee des jugendlichen Max; Wallenstein sagt es selbst (Piccolomini, Akt 2, Scene 7):

„Vom Kaiser freilich hab' ich diesen Stab,
Doch führ' ich jetzt ihn als des Reiches Feldherr,
Zur Wohlfahrt Aller, zu des Ganzen Heil,
Und nicht mehr zur Vergrößerung des Einen."

Es gereut ihn, früher als ein treuer Fürstenknecht der Völker Fluch auf sich geladen zu haben, was er eben so wenig sein will, als Marquis Posa „Fürstendiener." Diese seine Posa-Tendenz spricht der Held auch gegen die an ihn abgeschickten Kürassiere aus (Wallenstein's Tod, Akt 3, Scene 15):

„Mir ist's allein ums Ganze. Seht! ich hab'
Ein Herz, der Jammer dieses deutschen Volks erbarmt mich 2c."

Und wenn man einwenden wollte, daß dieß, was er hier öffentlich äußert, seine innerste Meinung nicht sei, so höre man ihn zu Terzky reden (Piccolomini, Akt 2, Scene 5):

„Mich soll das Reich als seinen Schirmer ehren;
Reichsfürstlich mich erweisend, will ich würdig
Mich bei des Reiches Fürsten niedersetzen."

Er wollte die Kriegsfackel, die, von Oestreich angefacht, nun schon fünfzehn Jahre gewüthet, löschen und über Deutschland eine schöne Zukunft heraufführen. Wie Ferdinand der Zweite in Schiller's Geschichte des dreißigjährigen Krieges allenthalben als der Unterdrücker „der deutschen Freiheit" erscheint,[1] so sollte Wallenstein im Drama als ihr Retter und Begründer dargestellt werden. Dieser politischen Hauptrichtung des Drama's schloß sich natürlich auch der religiöse Freiheitskampf der Zeit an — wie ja auch Marquis Posa religiöse Duldung fordert auf der Grundlage der politischen Freiheit, für die er eigentlich zunächst glüht. Der Gegensatz des Abgestorbenen und neu sich Gestaltenden stellt sich als der Unterschied des Katholicismus und Protestantismus dar. Daher sagt Wallenstein zu Wrangel (Akt 1, Scene 5):

„Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel; euch ist's um die Sach',
Mit eurem Herzen folgt ihr eurer Fahne,
Wer zu dem Feinde läuft von euch, der hat
Mit zweien Herrn zugleich den Bund gebrochen.
Von all' dem ist die Rede nicht bei uns."

[1] Siehe Theil 2, S. 188.

Wallenstein selbst ist aber, wie alle Lieblingshelden Schiller's, über die religiösen Glaubensmeinungen der Zeit erhaben — „Alles ist Parthei," sagt er, „und nirgends kein Richter;" — aber er neigt durch seine politischen Ideen zum Protestantismus hin. Im Gespräch mit dem Bürgermeister von Eger spricht er seine Gesinnung aus (Akt 4, Scene 3):

> Seid ohne Furcht! Ich hasse
> Die Jesuiten — läg's an mir, sie wären längst
> Aus Reiches Grenzen — Meßbuch oder Bibel!
> Mir ist's all' eins — ich hab's der Welt bewiesen.
> Die span'sche Doppelherrschaft neiget sich
> Zu ihrem Ende, eine neue Ordnung
> Der Dinge führt sich ein."

Daher sagt auch Buttler (Akt 5, Scene 1):

> „Auch die Bürger
> Erklären sich für ihn; ich weiß nicht, welch
> Ein Schwindelgeist die ganze Stadt ergriffen.
> Sie sehn im Herzog einen Friedensfürsten,
> Und einen Stifter neuer goldner Zeit."

Wallenstein ist also ein anderer Posa — er ist es nach der ersten Anlage des Drama's, von welcher diese Züge in die jetzige Bearbeitung herübergenommen sind.

Wenn dieser großartige Zweck ihn bestimmte, was bedürfte es neben dem Ehrgeiz und der Rachsucht noch des Schicksals, um sein Unternehmen zu motiviren? Hätte der Held ohne das Schicksal auch moralisch verloren, worauf nicht viel ankommt, ästhetisch hätte er gewonnen, wenn er sich selbstständig und freiwillig bestimmt hätte. — Im Verlauf der dramatischen Handlung aber folgt doch eigentlich alles dem Naturgang — die Menschen, die Umstände, der Zufall thun alles, und der Dichter sucht uns vergeblich zu überreden, daß außerdem noch die Hand des geheimnißvollen Schicksals geschäftig sei. Auch Buttler läßt sich keineswegs durch das Schicksal führen.

In der That tritt auch aus der ganzen Tragödie dieses zweite, das politische Prinzip so stark hervor, daß ein Studium derselben erforderlich ist, um zu erkennen, der Dichter habe sie unter die Grundidee des Schicksals stellen wollen.

Wenn uns diese Idee nicht immer wieder eingeschärft würde, hielten wir sie für eine astrologische Grille Wallenstein's.

Warum hat nun Schiller diesen ersten Grundtypus in die Form des Fatums gegossen? Weßwegen sank ihm das moderne tragische Prinzip so sehr an Ansehen, daß er, Humboldten folgend, das antike Schicksal in seine Dichtung aufnahm? Was verleidete ihm seinen schon eingeschlagenen Weg, daß er in eine unbetretene Straße ausbog?

Nichts anderes veränderte seinen dramatischen Standpunkt, als seine veränderte sittlich politische Ueberzeugung. In der Lebensrichtung, in welche Schiller's Jugenddramen und historische Schriften geschrieben sind, wurde die Idee des Wallenstein zuerst ausgebildet. Nun traten einige Jahre ein, in welchen an das angefangene Stück kaum mehr gedacht werden konnte. Als es der Dichter im Jahr 1796 wieder aufgriff, stand er auf einem andern politischen Boden. Er nahm das Werk also zu sich herüber und vollendete es im Sinne seiner jetzigen Ansichten.

Nach dem ursprünglichen Plan nämlich nahm Schiller noch Parthei für seinen Helden, so wie er in Don Karlos auf der Seite Posa's und seines königlichen Freundes stand. Nun aber, im *Interesse der gesetzmäßigen Ordnung der Gesellschaft* und in der Ueberzeugung, daß man kein Ideal politischer Glückseligkeit durch ein Unrecht realisiren dürfe,[1] konnte er die Unternehmung seines Helden, auch in der kosmopolitischen Gestalt, in welche er sie gebracht hatte, nicht mehr loben, ja er mußte sie verdammen.

So mischte sich auch hier, wie beinahe überall, Schiller's *sittliches* Gefühl und Urtheil ein. Er vollendete die Dichtung innerhalb seiner jetzigen sittlichen Weltbetrachtung, ohne daß er jedoch die frühere kosmopolitische Gestalt, die wir eben für sich hervorstellten, ganz aufgab. Es kam nun darauf an, einerseits Wallenstein's verwerfliche That so zu motiviren, daß sie nicht verabscheuenswürdig erschien, andererseits aber ihr auch nicht zu viel einzuräumen, damit sie den Leser nicht für sich einnehme, und das gesetzmäßig Bestehende möglichst in Schutz zu nehmen.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1229, 1. u. (Oktavausg. Bd. 12, S. 193.)

Den großen Dienst, seinen Helden moralisch besser zu machen, leistete dem Dichter das Schicksal. Deßwegen sagt er, sich selbst erläuternd, im Prolog von seiner Dichtung:

„Sie sieht den Menschen in des Lebens Drang,
Und wälzt die größ're Hälfte seiner Schuld
Den unglückseligen Gestirnen zu.“

Was hat eigentlich, könnte man einwenden, der Dichter seinen Helden von seiner Schuld zu erleichtern? Auch der Schuldbeladene, wenn er mit Kraft nach einem hohen Ziele strebt, ist ein Gegenstand der Kunst. Aber Schiller's Poesie ist einmal von sittlichen Interessen und Rücksichten bewegt und eingenommen.

Außer durch das Schicksal entschuldigt ihn der Dichter auch noch durch ein sittliches Motiv. Als der Held von den sich rasch folgenden Angriffen des Schicksals erschöpft und dem ungleichen Kampf nicht mehr gewachsen ist, tritt die Gräfin Terzky am Ende des ersten Aktes auf, welche ihm auf einen Augenblick sein glückliches Gefühl übertäubt und so den von allen Seiten erleichterten Entschluß rasch entscheidet. Die Gräfin wirft ihrem Schwager[1] Feigheit vor; sie malt ihm das Schreckbild eines müßigen, nichtigen Privatlebens auf seinen Schlössern aus; sie spricht ihm von dem allgemeinen Naturrecht der Nothwehr; sie sucht ihn durch Grundsätze der sogenannten höhern Politik zu gewinnen. Alles vergebens! Als ihm die Schicksalsschwester[2] aber endlich vorstellt, daß der Kaiser bisher durch Wallenstein im Reiche Thaten ausgeführt habe, die nach der gesetzmäßigen Ordnung nie geschehen durften —

„Gestehe denn, daß zwischen dir und ihm
Die Rede nicht sein kann von Pflicht und Recht,
Nur von der Macht und der Gelegenheit“ —

da ergibt er sich seinem Schicksal. Er selbst sagt später in demselben Sinn:

[1] Sie ist die Schwester der Herzogin, nicht die Schwester Wallenstein's.

[2] Wie schön, wenn sie Schiller in dieser Scene als eine Dienerin des Schicksals gezeichnet hätte! Sie handelt wenigstens ganz in dessen Sinn.

„Nicht meiner Treu' vertraute sich der Kaiser;
Krieg war schon zwischen mir und ihm, als er
Den Feldherrnstab in meine Hände legte" rc.

Wallenstein's sittliches Bedenken aber charakterisirt mehr, als alles Andere, den Standpunkt des Dichters. In dem frühern Schauspiel treibt Marquis Posa mit dem König, der sich seiner Treue anvertraut hat, ein unredliches Spiel, er entwirft sogar einen Plan, daß sein Freund mit dem ihm übergebenen königlichen Heere die Niederländer unterstütze und den eigenen Vater bekriege. Und weder Posa, noch Don Karlos, noch die Königin äußern im Geringsten über ihr Beginnen sittliche Zweifel. Die Freiheitsidee hat allein das Wort, alle ihr widerstreitenden Tugenden sind nicht stimmfähig. Wie ganz anders ist dieß in unserer Tragödie! In dieser Dichtung hat Schiller einen neuen Chor von Tugenden eingeführt, welchen er mit den Freiheitsideen in eine selbstständige Wechselwirkung setzte, so daß der unbefangenen sittlichen Betrachtung hier ein weiter Spielraum geboten ist. Ja, dieses ganze System von Tugenden, die sich an das gesetzlich Bestehende halten, ist hier ganz besonders verherrlicht. Es ist, als wollte der Dichter wieder einbringen, was er früher versäumte, als wollte er sich gegen die Meinung ausdrücklich verwahren, daß er in die revolutionären Ideen seiner Zeit einstimme, als wollte er den Eindruck, den seine Poesien der ersten Periode hervorbrachten, paralysiren. Er legt an manchen Stellen ein um so größeres Gewicht auf diese konservativen Tugenden, da er sie gegen seine eigene frühste Anlage des Stückes zu vertheidigen hat. Wallenstein sagt, daß sein Bewußtsein den harten Schritt tadle, den er thue (Akt 1, Scene 5), und es scheint ihn nach der Unterredung mit Max zu gereuen, daß er ihn gethan. Er selbst ist der Lobredner der Tugend, die er verletzt:

„Die Treue, sag' ich euch,
Ist jedem Menschen, wie der nächste Blutsfreund;
Als ihren Rächer fühlt er sich geboren" rc.

Er selbst nennt sein Unternehmen, welches Max mit dem Ausdruck Verrath bezeichnet, ein Verbrechen (Akt 1, Scene 4 am Ende). „Kehre zurück zu deiner Pflicht!" ruft ihm Max

zu; Wrangel nennt die Empörung einen Treubruch, eine Flucht und Felonie, die ohne Beispiel sei in der Welt Geschichten; und selbst die Personen, welche zu dem Abfall antreiben, schützen sich gegen ihr tadelndes Gefühl nur durch gemeine Grundsätze. „Ich bin fertig," ruft Illo aus, „spricht man von Treue mir und Gewissen." „Nur vom Nutzen wird die Welt regiert," meint Terzky; und die Grundsätze seiner Gemahlin stimmen damit überein: „Aller Ausgang ist ein Gottesurtheil" und „Es gibt kein anderes Unrecht, als den Widerspruch." In dem Don Karlos dagegen fehlt dieser ganze Tugendkranz der Treue, Pflicht, Dienstehre, Eideserfüllung, sogar dem Vorstellungskreise der Personen.

Auch im Allgemeinen wird überall den Rechtspflichten und den Gebräuchen im Gegensatz gewaltsamer Umgestaltungen Lob ertheilt. Auf eine geniale, unvergleichlich schöne Weise stellt Octavio (Piccolomini, Akt 1, Scene 4) die alten Einrichtungen als Schutzwehren der bürgerlichen Freiheit dar:

„Mein Sohn! Laß uns die alten, engen Ordnungen
Gering nicht achten! Köstlich unschätzbare
Gewichte sind's, die der bedrängte Mensch
An seiner Dränger raschen Willen band;
Denn immer war die Willkür fürchterlich" 2c.

Eben so herrlich ist Gordon's Ausspruch (Akt 1, Scene 2), daß der Mensch dem Uebermuth anheimfalle, wenn er sich nicht dem positiven Gesetze unterwerfe:

„Denn um sich greift der Mensch, nicht darf man ihn
Der eignen Mäßigung vertrauen. Ihn hält
In Schranken nur das deutliche Gesetz
Und der Gebräuche tiefgetretne Spur."

Und ganz in demselben Sinne sagt sogleich darauf Buttler zu Gordon:

„Laßt euch das enggebundene Vermögen
Nicht Leid thun. Wo viel Freiheit, ist viel Irrthum;
Doch sicher ist der schmale Weg der Pflicht."

Die Vorliebe für das Bestehende trennt den Wallenstein ganz von Don Karlos. Um dem Bestehenden nicht zu nahe zu

treten, hat der Dichter endlich Wallenstein's That gar nicht so vielfältig gerechtfertigt, als er es hätte thun können. Sie würde dann aufgehört haben, deutlich als ein Verbrechen zu erscheinen! Hätte Schiller seinen Helden wirklich als Wiederhersteller der Reichsfreiheit, als Beschützer des Protestantismus und als Friedensfürsten darstellen wollen, so wäre ein dem Don Karlos ähnliches entzückendes politisches Heroengemälde entstanden. Das sollte aber in der letzten Umarbeitung vermieden werden. Wallenstein's That durfte nie aufhören, uns als ein Verbrechen zu erscheinen, und wird nur als solches entschuldigt. Er lebt, spricht und handelt in dem Gefühle, daß seine Sache schlecht sei. Hielte er an seinem kosmopolitischen Prinzip fest, wie entschlossener und erhabener stünde er da, statt daß er jetzt beinahe nur durch die Fassung groß erscheint, mit welcher er die Schläge des Schicksals erträgt. Wie ganz anders würde er sich dem Max gegenüber (Akt 2, Scene 2) vertheidigen können! Er konnte sein Vernunftrecht gegen das historische Recht geltend machen — ja er konnte das von dem Kaiser mißhandelte historische Recht selbst als einen Bundesgenossen seiner Absichten, seines Unternehmens aufrufen. Böhmen war ja ursprünglich ein Wahlreich und erfreute sich der Religionsfreiheit (Piccolomini, Akt 4, Scene 5) — was wollte der dramatische Wallenstein anders, als die greuliche Tyrannei (Akt 1, Scene 5) durch den rechtlichen Zustand verdrängen und dann die böhmische Krone als einen Lohn der Nationaldankbarkeit hinnehmen? Ferdinand trat die deutsche Reichsfreiheit mit Füßen — wie nun, wenn Wallenstein ihr Retter werden wollte (Piccolomini, Akt 2, Scene 7)? Der Held stellt sich selbst herunter, wenn er sich einmal mit Karl von Bourbon und das andere Mal mit Cäsar vergleicht (Akt 1, Scene 6, und Akt 2, Scene 2), denn jener war nur von Rachsucht, dieser nur von Ehrgeiz getrieben, Wallenstein aber von kosmopolitischen Ideen. Wie viel näher lag es, sich mit Moritz von Sachsen zusammenzustellen, der ja Kaiser Karl den Fünften auch mit des Kaisers Heere, und in ihm sogar seinen Freund bekriegte! Bei dieser Stellung begreift man kaum, wie es dem Helden in den Sinn kommen konnte, zu sagen (Akt 1, Scene 7):

„Eh' mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt,
Eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung
Für jede fluchenswerthe That."

Und ich gestehe, daß mir auch seine Lobrede auf die Treue (Akt 1, Scene 6) sehr gezwungen vorkommt und ohne Anwendung auf ihn selbst. Wie kann er sich, wenn er von dem Kaiser abfällt, „den gemeinen Feind der Menschlichkeit" nennen, vor dem sich Jeder wahre? — So sind also überall die das Leben erhaltenden Tugenden in den Vordergrund gestellt und die das Leben neu gestaltenden Beweggründe, die in des Helden Seele ruhen, wagen sich nur beiläufig hervor. Und dennoch scheint der Treue hie und da wieder ein zu enger Spielraum gegeben zu sein. Man erstaunt, wie Max noch Max sein und doch zu dem Abgeordneten seines Kaisers entrüstet sprechen konnte:

„Und hier gelob' ich's an, verspritzen will ich
Für ihn, für diesen Wallenstein, mein Blut."

Wie? und wenn später Max zum Herzog sagt (Akt 2, Scene 2):

„Sei's denn! Behaupte dich in deinem Posten
Gewaltsam, widersetze dich dem Kaiser,
Wenn's sein muß, treib's zur offenen Empörung!
Nur — zum Verräther werde nicht;"

so fragt man mit Recht, ob nicht auch diese Empörung, die Max sogar theilen will, gegen Eid und Gewissen streite, und wo denn die scharfe Grenze zwischen beiden Pflichtverletzungen sei? Auch die Pappenheimer wollen nachher den Feldherrn „in seinem guten Rechte schützen gegen Jeden," nur wollen sie nicht treuloser Weise zum Feinde hinübergeführt sein.

So sehen wir also in unserm Drama ein doppeltes Prinzip, die Schicksalsidee und den Kosmopolitismus, und auch eine zwiefache politische Grundansicht möglichst mit einander vereinigt. Das Werk gleicht einem Gebäude, welches nach vielen Jahren nach einem andern Grundplan fortgesetzt und vollendet wurde, als es ursprünglich angelegt war, so daß von dem schon Aufgeführten auch Manches wieder eingerissen

werden mußte. Manche Bausteine, die hierdurch ausfielen, konnten dann von dem verständigen Baumeister von Neuem benutzt werden.[1]

„Wie der Scheidekünstler,“ sagt Schiller,[2] „findet auch der Philosoph nur durch die Auflösung die Verbindung.“ Sollte aber diese genaue Zergliederung uns den Genuß des ewigen Werkes verkümmern? Gewiß nicht! Unsere Einsicht in den Weltlauf und in das Menschentreiben mag häufig unsere frische Freude welk machen, und unser Herz mag sich in dem Verhältniß zusammenziehen, als unsere Erfahrung sich erweitert. So zerstört auch der Botaniker die Pflanze, deren Bau er erforscht, und er greift dann mit erhöhter Bewunderung nach einem neuen Exemplar, um Auge und Herz zu weiden. Eine Kunstschöpfung aber geht uns aus einer jeden wissenschaftlichen Untersuchung in erhöhter Schönheit hervor. Erst wenn wir sie gründlich verstanden haben, sind wir der Totalanschauung gewachsen, vermögen wir den Glanz der Wundererscheinung zu ertragen, und erst dann werden wir von einer Fülle einzelner Schönheiten entzückt, welche wir früher ganz übersahen.

Nach dieser Untersuchung der Grundtriebe und Grundgestalt unserer Dichtung wäre jetzt von dem zweiten Hauptgegenstand dieses Aufsatzes, von der Liebesepisode des Max und der Thekla zu sprechen.

Zwei Ideen, von denen sich in Schiller's frühern Werken kaum eine Spur findet, das Schicksal und die Tugenden der Treue, sind im Wallenstein zu einem ganzen Reich poetischer Ansichten und Gestalten ausgebildet. Dagegen spielt, was ihn früher vorzugsweise bewegte, das Freiheitsprinzip, hier eine nur untergeordnete Rolle. Zum Ersatz aber, wie wenn er sein Werk mit der weichen Seite seiner Seele um so fester hätte verbinden wollen, als er ihre heroische Seite wenig hervorkehrte, hat er den ganzen ruhigen und tiefen

[1] Mein Freund K. Rißler in Crefeld trifft mit mir, von einem andern Standpunkt ausgehend, in derselben Grundansicht zusammen, und ich wüßte nichts, was mich so erfreute, als die Uebereinstimmung mit einem so besonnenen, scharfen und gründlichen Denker.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1188, 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 3).

Ideenstrom der Humanität seines Herzens in diese Episode hineingeleitet, und in ihr einen Kreis von Ueberzeugungen und Anschauungen zum vollsten, schönsten Ausdruck gebracht, welche sich in frühern Schriften nur beiläufig und einzeln finden.

Die Liebe von Max und Thekla ist gewissermaßen ein in sich geschlossenes Ganze, welches durch sein ruhiges Bestehen in sich und seine Freiheit von allen äußern Zwecken einen Gegensatz gegen die übrige Handlung macht, die ein unruhiges, planvolles Streben nach einem Zwecke ist.[1] Die ganze Verwerflichkeit jener düster verworrenen Plane, sagt Tieck, spiegle sich in dieser reinen Liebe und wahren Natur. Max und Thekla stellen in ihrem reinen Kreis die edle, schöne Menschlichkeit selbst dar, wie sie ein Bestandtheil des innern Wesens unseres Dichters war. Was uns an den Liebenden entzückt — es ist Schiller's eigene Denkweise, Gesinnung und Natur.

Ich habe von den Kinderjahren Schiller's an[2] die goldnen Fäden dieses rein menschlichen Triebes, dieser sich immer edler und reicher entwickelnden Gefühls- und Gemüthswelt durch seine Lebensschicksale und seine mannichfaltigen Schriften verfolgt, und wir sind jetzt an der Stelle angelangt, wo alles dieß zusammengreift und sich zu einem ätherischen Bilde läutert. Wie Schiller in dem Don Karlos sein Freiheitsprinzip ausbeutete und in glänzenden Gestalten und erhabenen Bildern aus einander warf, so hat er in dem nächstfolgenden Drama, im Wallenstein, alle Schätze seines **Herzens** in eine eigene Episode zusammengestellt, indem sich nun auch sein zweites, sein **humanes** Lebenselement Genüge thun mußte.

Wie herrlich schildert Max sogleich bei seinem ersten Auftreten die sich selbst genießende edle Menschlichkeit im Gegensatz mit dem nichtigen Waffendienst, welchem die Seele mangle, welcher dem lechzenden Herzen nichts gebe! wie

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 360.

[2] Siehe Theil 1, S. 11. Theil 1, S. 26, 50, 293. Theil 2, S. 110, 123, 143 f., 207, 226, 314 ff. Theil 3, S. 101 f., 142 f., 164 f., 183, 245 ff. und an vielen andern Stellen.

herrlich den Frieden, in welchem allein das schöne Leben liege, im Gegensatz mit dem wüsten militärischen Handwerk! In gleichem Sinne setzt Thekla das Gemüth dem Spiel des äußern Lebens entgegen; wenn sie dieses durchmustert habe, sagt sie, kehre sie froher zu ihrem schönern Eigenthum zurück, zu ihrem sichern Schatz im Herzen (Piccolomini, Akt 3, Scene 4). Max hat bei dem Bankett seine Unterschrift verweigert — und er hat es ohne Argwohn gethan, durch ein unbewußtes Gefühl geleitet, so daß sein Vater zu ihm sagt:

„Dank's deinem Engel, Piccolomini!
Unwissend zog er dich zurück vom Abgrund."

An diesem wahrhaftigen innern Orakel scheitert die berechnete Verschlagenheit des Octavio: Max geht selbst zu Wallenstein, um sich Licht über dessen Schuld zu verschaffen. Durch einen geraden Schritt will er der Staatskunst mühevolles Gewebe durchreißen! Die feinste Kunst zersplittert an der einfachen Natur. Und in dem Spiegel dieses Herzens stellt sich Wallenstein voll als das dar, was er ist. Wer sonst vermöchte zugleich seinen großartigen Charakter und seine Verirrung so rein aufzufassen, als Max? Bezeichnend sind auch die Worte, welche Wallenstein zu ihm spricht:

„Sanft wiegte dich bis heute dein Geschick;
Du konntest spielend deine Pflichten üben,
Jedwedem schönen Trieb Genüge thun,
Mit ungetheiltem Herzen immer handeln."

Wer erkennt hierin nicht Schiller's Pflichterfüllung aus freier Neigung, aus schönem Triebe, wie er sie gegen Kant vertheidigte? Das „eigene Urtheil", „das eigene Licht", kommt dem jungen Piccolomini ohne reflektirtes Nachdenken, ohne theoretische Orientirung immer aus dieser klaren Herzensquelle. Dieser unmittelbaren Manifestation des Rechten wird aber der Vorzug vor den Aussprüchen des Verstandes gegeben. Daher sagt Max zu seinem Vater: „Dein Urtheil kann sich irren, nicht mein Herz", und Octavio vertraute seinen Sohn dieser „Unschuld seines Herzens" ruhig an (Piccolomini, Akt 5, Scene 1), nach dem Spruch im Genius:

„O dann gehe du hin in deiner köstlichen Unschuld."

Als ihm aber Octavio, als Vater und in des Kaisers Namen, befiehlt, mit ihm aus dem Lager zu fliehen, spricht er:

„Gebiete mir, was menschlich ist. Ich bleibe.
Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben,
Verschwende deine Worte nicht vergebens!
Dem Herzen folg' ich, denn ich darf ihm trauen."

So wenig, als der Vater ihm des Herzens Stimme übertäuben konnte, vermag es nachher der Herzog selbst. Jener kann seine schön menschliche Empfindung, dieser sein erhabenes Pflichtgefühl nicht besiegen. „Du zwingst mich," sagt Max zu Friedland, „eine Wahl zu treffen zwischen dir und meinem Herzen." Denn sein Herz offenbart ihm nicht allein, was edel und schön ist, sondern auch, was seine Pflicht von ihm fordert.

In diesen Gegensatz des schön Menschlichen und der erhabenen Pflicht sieht sich der Jüngling zuletzt noch versetzt. Er ist zur Thekla geeilt (Akt 3, Scene 18), „um von ihrem Herzen freigesprochen zu werden"; aber er findet sie mitten im Kreise der Ihrigen, deren gesunkene Größe er wieder erheben kann, wenn er auf der Seite des verehrten Feldherrn bleibt. Diesen Widerstreit — den einzigen, den es für einen Max geben konnte — hat der Dichter äußerst ergreifend dargestellt.

„O wohl, wohl hast du geredet, Vater;
Zu viel vertraut' ich auf das eig'ne Herz;
Ich stehe wankend, weiß nicht, was ich soll."

Er bedenkt sich nicht, der Thekla die Entscheidung zu überlassen, „es auf dieses Herz, das unfehlbare, heilig reine zu legen"; und als die Gräfin ihrer Nichte mit Bedeutung zuruft: „Bedenkt!" entgegnet er: „Bedenke nichts, sag', wie du's fühlst!" Thekla aber antwortet:

„Wie könnte das
Das Rechte sein, was dieses zarte Herz
Nicht gleich zuerst ergriffen und gefunden?
Geh' und erfülle deine Pflicht!"

Max dagegen spricht in diesem sittlichen Konflikt der Menschlichkeit das Wort, welche ja die eigenthümliche Enthüllung des Herzens ist:

„O auch die schönen, freien Regungen
Der Gastlichkeit, der frommen Freundestreue
Sind eine heilige Religion dem Herzen;
Schwer rächen sie die Schauder der Natur
An dem Barbaren, der sie gräßlich schändet.“

Unter welchem Barbaren hier, wie früher [1], nicht ein Wilder, sondern derjenige zu verstehen ist, welcher durch verkünstelte Bildung die unmittelbare Stimme der Natur in sich erstickt, welcher sich von jeder heiligen Fessel der Natur befreit hat. Denn das ursprünglich und untrüglich Menschliche fand unser Denker in dem Gefühl und Herzen, dieser geheimnißvollen Quelle alles Wahren, Guten und Schönen. Weßwegen es in der Hoffnung heißt, was die innere Stimme des Herzens spreche, das täusche die hoffende Seele nicht, und in Thekla, der Geisterstimme, wer es glaube, dem sei das Heilige nahe, denn jedem schönen gläubigen Gefühl liege eine Wahrheit zu Grunde, und weßhalb in den Worten des Wahnes vom Schönen und Wahren versichert wird:

„Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.“

Und eben, weil Max das Herz mit seiner Religion der Menschlichkeit nicht retten kann, deßwegen muß er selbst untergehen. Sein Wesen liegt ja in den edelsten Trieben seines Gemüthes. Dieser Verlust ist sein eigener Tod.

Die Blüthen dieses Herzens entfalten sich in dem Kreise des Max und der Thekla besonders reichlich in der Liebe. Denn die Liebe ist ja von „der Seelenschönheit unzertrennlich“ und „die schöne Seele kennt kein süßeres Glück, als in der Sinnenwelt ihren unsterblichen Freund zu umarmen“ [2]. In Max und Thekla hat Schiller sein eigenes Liebesideal ausgesprochen, wie er es dichtend, denkend, fühlend, lebend in sich ausgebildet hätte. Diese Liebe isolirt sich von der Welt, sie verläßt sich nicht auf Menschen, sondern nur auf das

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1190. 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 15). Vergleiche Theil 3, S. 164.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1159. 1. o. und 2. o. (Oktavausgabe Bd. 11, S. 462).

Herz der Liebenden; sie schwebt am Abgrunde des Verderbens und ist schnell vorüberschwindend, wie alles Schöne auf der Erde; aus Himmelshöhen fällt sie herab, wie in dem Gedichte „die Erwartung" [1], und wird, wie ein heiliger Raub, in des Herzens Innerstem bewahrt, gerade so, wie in „dem Geheimniß;" nur wenn sie ohne Hoffnung ist, wagt sie sich der Welt, „die nie das Glück erlaubt", zu zeigen — denn „das Unglück braucht keinen Schleier mehr, das Geheimniß ist für die Glücklichen" [2]. Der Thekla geht das menschlich Schöne nur in der Liebe auf, das Leben selbst ist nur eine Form, dem diese Liebe erst ihren Gehalt gibt (Akt 4, Scene 12). Daher beschränkt das Gedicht „Wo ich sei und wo mich hingewendet" das Leben auf die Liebe; das Dasein selbst ist seinem rein menschlichen Gehalte, seinem Werthe nach zugleich mit der Liebe „beschlossen und geendet". Wo die schöne Seele nicht mehr lieben kann, hört ihr Leben auf.

Aber nicht allein die Liebe, sondern überhaupt die poetisch symbolische Betrachtung der Welt, von welcher wir schon oben sprachen, geht aus dem Herzen hervor. Eine höhere Wahrheit des Gefühls, welche das Erzeugniß unserer Vernunft ist, stellt sich der begreiflichen Erkenntniß entgegen und bildet sich, in die Auffassung der Erfahrungswelt eindringend und diese in sich aufnehmend, zu der religiös-ästhetischen und symbolischen Weltanschauung, welche Schiller, scheinbar nur aus seiner eigenen, in der That aber aus der allgemeinen Menschennatur schöpfte, und denkend und dichtend darstellte. Auf dieses ideale Prinzip unserer Vernunft, von welchem aber nur die Gefühle des Herzens die ewig verständliche Kunde geben, führt Max (Piccolomini, Akt 3, Scene 4) Wallenstein's Astrologie zurück:

„Nicht bloß der Stolz des Menschen füllt den Raum
Mit Geistern, mit geheimnißvollen Kräften:
Auch für ein liebend Herz ist die gemeine
Natur zu eng, und tiefere Bedeutung
Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre,
Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt" rc.

[1] Siehe Theil 3, S. 266.
[2] Ebendaselbst S. 268 ff.

Ueberall in der Sinnenwelt findet das Herz, das Gefühl, der Glaube Sinnbilder für die ewige Wahrheit der Vernunft, — wie ihrem Max noch die Geisterstimme der Thekla beistimmt:

„Wort gehalten wird in jenen Räumen
Jedem schönen gläubigen Gefühl.
Wage du zu irren und zu träumen,
Hoher Sinn liegt oft im kind'schen Spiel“.

So adelt überhaupt der Dichter den Traum, den Irrthum, das Spiel, den Schein [1], indem er zeigt, wie das gläubige Gefühl sich hieran das Ewige zum nahen, lebendigen Bewußtsein, zur unmittelbaren Anschauung bringt, und er meint, daß wir dann den höchsten menschlichen Standpunkt einnehmen, wenn wir durch diese Weltauffassung das Göttliche in uns, was sonst immer unbegreiflich bleibt, klar zu machen suchen. — Diesen ideal-ästhetischen Standpunkt schreibt Wallenstein ausdrücklich seinem Liebling in folgenden Worten zu (Akt 5, Scene 3):

„Er machte mir das Wirkliche zum Traum,
Um die gemeine Deutlichkeit der Dinge
Den goldnen Duft der Morgenröthe webend —
Im Feuer seines liebenden Gefühls
Erhoben sich, mir selber zum Erstaunen,
Des Lebens flach alltägliche Gestalten“.

Welcher Dichter hätte den Unterschied des Realen und Idealen, und die Verschmelzung beider im ästhetischen Gefühl wahrer, tiefer und zarter aufgegriffen und herrlicher ausgesprochen, als unser Schiller?

In dem bisher Nachgewiesenen läge also der Gehalt unserer Episode. Es ist hier die vollendete Menschlichkeit dargestellt, wie diese, erhaben über die Vermittelungen der Wissenschaft, in den reinen Gefühlen, lautern Trieben, schönen Neigungen, edlen Kräften des Herzens sich himmlisch entfaltet. Wie das Prinzip der Tragödie das Schicksal ist, so ist das Herz die Grundidee dieses kleinern Gedichtes im Gedichte.

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1217. 2. u. f. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 135 f.).

Zwischen diesen Polen schwebt und bewegt sich die ganze Handlung. Freilich erstreckt sich das Schicksal, wie wir schon früher bemerkten, auch über dieses innere Gebiet, und wie es den Helden durch seine eigenen bösen Gedanken fängt, so blendet es Max und Thekla durch den göttlichen unwiderstehlichen Zauber der Liebe. Doch wird in den Abschiedsworten der Thekla (Akt 3, Scene 21) auch das Uebergewicht des Herzens über das Schicksal anerkannt:

„Wie du dir selbst getreu bist, bist du's mir;
Uns trennt das Schicksal, unsre Herzen bleiben einig".

Und bei der allgemeinen Verwüstung des Schicksals finden wir nur einigen Trost in dieser so unvergleichlich enthüllten Schönheit des menschlichen Herzens. Wenn auch die Menschennatur vom Schicksal scheinbar erdrückt wird, müssen wir ihr dennoch einen unvertilgbaren Werth zugestehen. Was so herrlich ist, kann nicht vergänglich sein!

Gewiß, ihrem Gehalte nach gehört diese Episode zu dem Herrlichsten, was je ein in die Seelenschönheit Eingeweihter veröffentlicht hat. Wie ein anderer Tantalus hat Schiller die Geheimnisse der seligen Götter den Menschen verrathen. Ein gewisser Kreis von Lieblings- und Lebensüberzeugungen tritt hier reiner und zusammenhängender, als früher, hervor. Diese unglückliche Liebe hat schon tausend Herzen glücklich gemacht. Immer von neuem beleben sich Max und Thekla zum Liebes- und Herzensideal für jedes nachwachsende Geschlecht.

Aber vom dramaturgischen Standpunkte aus werden wir über diese Episode weder an und für sich, noch in ihrem Verhältniß zum Ganzen ein günstiges Urtheil fällen können. „Das überwiegend menschliche Interesse", welches Schiller an ihr nahm [1], ließ die freie objektive Gestaltung nicht aufkommen. Nicht nur die Liebesgeschichte und beide Charaktere, sondern auch ihre Zeichnung ist ideell, sentimental. Hätte der Dichter diesen Theil mehr in die Haupthandlung verflochten und ihn mit dem Geist der Zeit in größere Uebereinstimmung gebracht, so hätte derselbe zwar das allgemein

[1] Siehe Theil 3, S. 386.

menschliche Interesse zum Theil eingebüßt; aber alles wäre wahrer und poëtischer geworden. Jetzt aber sind diese Scenen und Gestalten ein Gemälde ohne Schatten. Die Episode ist mehr lyrisch, als dramatisch, weßwegen sie Süvern mit dem antiken Chor vergleicht. Wie entzückend der sittliche Adel in diesem Gemälde auch sein mag, so hat Schiller doch seine Lieblingsansichten zu markirt und gleichsam zu theoretisch vorgetragen. Wenn die Herrlichkeit des Herzens in seiner schönen, naiven Unmittelbarkeit gezeichnet werden sollte, so kam alles darauf an, dasselbe als in bestimmter Wirksamkeit darzustellen. Max und Thekla sprechen von diesem Herzen offenbar allzu häufig, und vernichten die Unmittelbarkeit der Gefühle, auf die sie sich immer berufen, durch das reflektirte Bewußtsein, welches sie von ihnen haben. Sie verkündigen und preisen selbst die Tugenden und Seelenstimmungen, von denen sie erfüllt sind.

Der junge Piccolomini, für den Schiller „allein durch seine eigene Zuneigung interessirt war“ [1], erscheint wie eine Wundergestalt in einer fremden Welt. Man könnte fragen, woher er seine ideal menschliche Bildung habe? Er ist doch, wie er selbst sagt (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), in des Lagers lärmendem Gewühl aufgewachsen, „das ihm die Jugend stahl [2], das Herz ihm öde ließ und unerquickt den Geist, den keine Bildung noch geschmückt“. Wie kann sich in der Nähe, unter der Pflege des klugberechnenden Vaters ein so ganz entgegengesetzter Charakter im Sohn hervorthun, besonders da der Sohn den Vater hochachtete, sich also seinen Einflüssen nicht verschloß? Offenbar wollte der Dichter diese schöne Menschlichkeit durch Wallenstein selbst motiviren, denn der dramatische Wallenstein kennt und schätzt ja selbst, wie man an so vielen Stellen sieht, die untrüglichen Stimmen des Herzens. Max allein wird von Friedland geliebt, er allein ist das Kind im Hause — Wallenstein hat ihn

[1] Siehe Theil 3, S. 342.

[2] Max äußert sich hier beinahe so stark, wie Don Karlos über seine „knechtische Erziehung“, Schiller's Werke in E. B., S. 250. 2. o. (Oktavausgabe Bd. 3, S. 153).

gehalten und getragen von Kindesbeinen an (Akt 3, Scene 18). Daher sagt auch Max zu seinem väterlichen Führer:

„Dir folgt' ich unbedingt. Auf dich nur braucht' ich
Zu sehn und war des rechten Pfads gewiß".

Die Gräfin Terzky aber spricht diese erziehende Einwirkung ihres Schwagers auf Max in den Worten aus:

„Du liebst und preisest Tugenden an ihm,
Die du in ihm gepflanzt, in ihm entfaltet".

Wallenstein selbst hat Marens idealische Natur angeregt und groß gezogen, wie er ja alles um ihn herum zu wecken und zu stärken und neu zu beleben weiß (Piccolomini, Akt 1, Scene 4). Doch kann man sich des Karlos Seelenentfaltung viel eher aus seinem Freunde Posa erklären, als des jungen Piccolomini reine Idealität durch die schöne reale Natur des Wallenstein. Auch hat der spanische Königssohn über sich selbst bei weitem kein so waches Bewußtsein. Wallenstein hat seinem Max doch keinen Unterricht in der Seelenschönheit ertheilt!

Wenn man die ganz allgemein gehaltenen Vorzüge des Herzens von dem jungen Grafen wegdenkt, bleibt uns wenig mehr von ihm übrig, als Isolani's Erwähnung seiner Tapferkeit (Piccolomini, Akt 1, Scene 1), denn sein selbstgesuchter Tod erscheint uns doch nur als die verhängnißvolle Verzweiflung seines Herzens. Diese Tapferkeit hat er vor der Thekla voraus —

„In deiner Seele lebt
Ein hoher Muth, die Liebe gibt ihn mir",

sagt sie zu Max — Thekla aber ist klüger als ihr Geliebter, der wirklich ein wenig gar kurzsichtig erscheint. Im Uebrigen verschwimmen beide Charaktere in einander, mit dem Unterschied, daß Max, weil er mehr in die Handlung hineinspricht, sich doch mehr hervorthut. Homer läßt seine Jünglinge sich nur in der Schlacht auszeichnen, und in der Berathung zurück treten. Schiller hat seinem sechs und zwanzigjährigen Helden offenbar geschadet, daß er ihn bei den

Ueberlegungen und Entschließungen der handelnden Personen betheiligt. Zur Gräfin sagt er (Piccolomini, Akt 3, Scene 3), es gehe um ihn etwas vor, wenn es fertig sei, komme es auch wohl bis zu ihm, und die gescheidte Frau spricht zu ihm, wie zu einem lenksamen Kinde; und auch beim Gastmal benimmt er sich unachtsam und träumerisch. Wie kann ein im praktischen Leben so unbedeutender junger Mensch in der Audienzscene (Piccolomini, Akt 2, Scene 7) das Wort nehmen:

„Hör' mich, mein Feldherr! Hört mich, Obersten!
Laß dich beschwören, Fürst! Beschließe nichts“ 2c.

Ein guter Paladin vor Damen mag er sein — aber in dieser Männerversammlung sollte er keine Stimme haben, und man begreift es schwer, wie die planvollen, praktischen Männer seiner Umgebung das Geringste auf ihn halten können. Sie sehen ihn mit den Augen Schiller's, nicht mit ihren eigenen!

Dagegen möchte ich diesen Charakter gegen einen Vorwurf eines innern Widerspruchs vertheidigen. Max nehme, tadelt Tieck[1], im ersten Gespräche mit Octavio und Questenberg (Piccolomini, Akt 1, Scene 4), die Parthei Wallenstein's, rechtfertige diesen und werde unwillig, ja unartig gegen den gemessenen Questenberg — und dennoch breche er sogleich nachher in ein begeistertes Lob des Friedens und dessen Segnungen aus. Hier ist kein Widerspruch zu vereinigen, denn es ist keiner vorhanden. Des Jünglings frische Liebe mußte ihm — wie er sich nachher (Akt 3, Scene 3) auch ganz bestimmt gegen die Gräfin ausspricht — wenigstens augenblicklich sein ganzes Soldatenleben verleiden, und in ihm die Sehnsucht nach dem Frieden erwecken, welcher ihm seine Liebe zu beglücken versprach. Wie Schiller selbst einst aus der Militärschule in Stuttgart sich wegsehnte, freilich aus einem andern Gemüthsdrang, so sein Max jetzt aus dem ihm heterogenen Elemente. Er rühmt aber in der obigen Stelle (Akt 1, Scene 4) an Wallenstein nicht seine Kriegsthaten,

[1] Dramaturgische Blätter, Bd. 1, S. 74.

sein Feldherrngeschick und Aehnliches, sondern die originelle, tüchtig menschliche Naturkraft, welche in Wallenstein realistisch, in Max idealistisch wirksam ist. Dieß ist der Anziehungspunkt, und die lobenden Worte:

„Und eine Lust ist's, wie er alles weckt
Und stärkt und neu belebt um sich herum" 2c.

haben, wie ich schon oben andeutete, einen viel tiefern oder allgemeinern Sinn, als was gleich nachher Questenberg und später Buttler (Akt 4, Scene 8) geltend machen, daß der Feldherr seine Menschen wohl kenne und gut zu gebrauchen wisse. Der Jüngling preis't den Wallenstein nicht als Feldherrn, sondern als Menschen. Auch dem ritterlichsten modernen Helden darf, wenn er liebt, das rohe Kriegshandwerk augenblicklich zuwider und der süße Friede ersehnt sein, und die unbedingte Anhänglichkeit an den Feldherrn, wenn er als Mensch und zugleich als Friedensfürst (Piccolomini, Akt 1, Scene 4, und Akt 3, Scene 4) hochgehalten wird, ist mit dem Wunsche nach eben diesem Frieden sehr verträglich. Daß sich aber Max so lyrisch über die Friedenssegnungen ergießt, wird man dulden müssen, wenn man überhaupt einem so ideal gestalteten Charakter in der Tragödie Zutritt gestattet. Uebrigens ist des Jünglings wiederholt ausgesprochene sentimentale Sehnsucht nach stiller Zurückgezogenheit, nach einsamem Genuß des Herzens ganz Schillerisch [1]; und die schöne Stelle: „O schöner Tag, wenn endlich der Soldat in's Leben heimkehrt" 2c., hatte ursprünglich ohne Zweifel eine temporelle Beziehung auf die Sehnsucht der Deutschen nach dem Frieden. Eine ähnliche, lokale Beziehung hat, wie schon Süvern nachwies, „der junge Weimarische Held" in dem Munde des Questenberg (Piccolomini, Akt 2, Scene 7) und das diesem Fürsten, dem Herzog Bernhard von Weimar, beim Gastmal gebrachte Lebehoch. Finden wir doch ähnliche temporelle und lokale Anspielungen auch in der antiken Tragödie, und das Lob der Helden durch den Feind ist ächt Homerisch.

Die Art und Weise aber, wie Marens Untergang herbeigeführt ist, vermag mich wenigstens nicht zu befriedigen.

[1] Siehe Theil 2, S. 73.

Der junge Mann scheint mir eher durch eine unbegreifliche Thorheit seines Vaters, als durch das Schicksal umzukommen. Wie konnte ein Octavio, als er aus dem Lager zu dem kaiserlichen Heere entwich, seinen eigenen einzigen Sohn zurücklassen? ihn dem gerechten Zorn des schmählich getäuschten Wallenstein, der Wuth eines Illo, der Verzweiflung seines eigenen Herzens, und allen möglichen Zufällen preisgeben? Das konnte ein Octavio nicht, und die Worte: „Du folgst mir doch bald nach?“ oder: „Max! Folg' mir lieber gleich, das ist doch besser,“ können nicht aus seinem Munde gekommen sein; denn der Versteckteste ist auch immer der Argwöhnischste und Vorsichtigste. Er hatte ein Kommando Soldaten im Hinterhof aufgestellt, um Isolani und Buttler zu verhaften, wenn er sie nicht durch Worte gewinnen könnte (Akt 2, Scene 4) — warum gebrauchte er dasselbe nicht gegen seinen ungehorsamen Sohn? Dessen Zurückbleiben ist im Gedichte nur dadurch motivirt, daß Octavio gemeint habe, ihn seinem eigenen Herzen anvertrauen zu können. Dieß ist aber eigentlich gar kein Motiv, denn das Herz schützt nicht vor Gefahr, woran der Vater zuerst denken mußte; und überhaupt ist das so sehr hervorgehobene Vertrauen Octavio's auf das Herz seines Sohnes und die Anerkennung der Rechte dieses Herzens, Octavio's Charakter ganz widersprechend. Für ihn gibt es nur Klugheit und verständige Pflichttreue. Wenn er den feinern Herzensregungen irgend einen Werth beilegte, wäre es ihm unmöglich gewesen, sie gegen Wallenstein so anhaltend zu verläugnen und sie so arg mit der größten Ruhe zu verletzen. Ja, nur diese Mangelhaftigkeit seiner Natur kann den sonst ehrenwerthen Mann mit uns versöhnen. Wie wahr ist in dieser Hinsicht Max geschildert, welcher seine Pflichterfüllung mit allen Qualen seines schönen Herzens bezahlt! Nie hat ein Seelenmaler ein herrlicheres Gemälde vor dem menschlichen Auge aufgerollt, als jene, auch durch raschen Wechsel sich häufender anderweitiger Vorfälle belebte, künstlerisch vollendete Scenen im dritten Akt, in welchen Max von seiner Geliebten, von dem Vater seiner Jugend, von allem, was ihm theuer ist, sich losreißt, um in den Tod zu gehen, weil er seiner schönen Menschlichkeit nicht

zugleich mit der Pflichterfüllung genügen kann. Aber diese ganze Situation scheint durch eine Saumseligkeit des Vaters bewirkt, die dieser nicht begehen konnte, ohne sich selbst aufzuheben.

Noch unbestimmter, als Max, ist Thekla gezeichnet. Sie ist in der That ein Musikstück, eine Herzenshymne, die Stimme eines unsichtbaren Engels. Schiller hat nicht leicht eine zweite Figur auf die Bühne gebracht, welche so wesenlos wäre, als gerade diese reinste, himmlische Seele — weßwegen wir sie auch auf dem Theater, beinahe mit gleichem Rechte, bald als das schwächlichste Weib, bald als Wallenstein's „starkes Mädchen" dargestellt sehen. In den drei Scenen, wo sie allein ist, singt und sagt sie eigentlich immer dasselbe. Im dritten Aufzuge der Piccolomini, wo sie nach dem Weggehen des Max und der Gräfin die zwei ersten Strophen der schon oben [1] angeführten Romanze vorträgt, drückt sie ganz plötzlich ihre schlimmen Ahnungen und den Gedanken aus, daß das Leben selbst auf die Liebe beschränkt sei und sie nicht überdaure. Hierdurch will der Dichter offenbar auf ihre nur angedeutete Selbsttödtung vorbereiten, so wie er diese später in Thekla, eine Geisterstimme, durch eben denselben Gedanken entschuldigt. Denn die Worte in diesem letzten Gedichte:

„Hab' ich nicht beschlossen und geendet,
Hab' ich nicht geliebet und gelebt?
Willst du nach den Nachtigallen fragen,
Die mit seelenvoller Melodie
Dich entzückten in des Lenzes Tagen?
Nur so lang sie liebten, waren sie,"

weisen offenbar auf jene Romanze zurück:

„Ich habe genossen das irdische Glück,
Ich habe gelebt und geliebet."

Es ist, als wenn der Dichter sagte: Was wundert ihr euch und fragt, wie es mit der Thekla ausgegangen? und wie könnt ihr sagen, ihr Leben habe keinen Abschluß und kein

[1] Siehe Theil 3, S. 339 f.

Ende? Hat sie es euch nicht selbst in der Romanze gesagt, daß ihr Leben nur ihr Lieben sei? Würde ihr nicht eine fremdartige Realität anhängen, wenn sie über ihre Liebe hinaus noch leben könnte? wäre sie dann die Thekla noch? Deßwegen singt sie auch nur die zwei ersten Strophen der Romanze, und nicht auch die beiden letzten, welche jenen in der Gedichtsammlung noch beigefügt sind [1], um dem Ganzen durch einen versöhnenden Gedanken einen befriedigenden Abschluß zu geben. Nach diesen letzten Strophen bleiben nach „der süßen Liebe verschwundener Lust" doch „der Liebe Schmerzen und Klagen" als Trost zurück. Im Sinne der Thekla ist aber das Leben nach entrissenem Liebesglück gar nichts mehr.

Im zweiten Monolog, am Ende des dritten Aktes, sagt sie dann selbst, „ihre böse Ahnung sei ihr zur Gewißheit geworden", und stellt die Idee auf, daß das Schicksal sie durch die Liebe in den Abgrund ziehe, wodurch diese freilich wieder zurückgesetzt ist. Wenn die Liebe nur ein Blendwerk des Schicksals ist (wie dem Wallenstein seine Astrologie zum Fallstrick wird), wie kann sie noch der Gehalt des Lebens sein? Aber der Dichter wollte ihre Flucht noch durch einen andern Grund, als jenen idealischen, motiviren: das Verhängniß selbst sollte sie forttreiben und die Schuld ihres Ausgangs tragen helfen. Daher weissagt ihr sogleich, als sie hier eintrat, ein banges Vorgefühl Unglück, daher spricht sie sogleich, als sie von der Empörung ihres Vaters weiß: „O lassen Sie uns fliehen, liebe Mutter" ꝛc. (Akt 3, Scene 3); daher ruft sie ihrem Max zu (Akt 3, Scene 21): „Fort! Eile! Eile deine gute Sache von unsrer unglückseligen zu trennen," und so wird sie endlich durch eine grauenvolle Erscheinung des Schicksals selbst (Akt 4, Scene 11) fortgedrängt: „Fortstoßend treibt mich eine dunkle Macht von dannen" ꝛc., und sie spricht im letzten Selbstgespräch noch einmal von den beiden Momenten, die sich um ihr Dasein streiten, von der Liebe und dem Schicksal.

Die Schattenerscheinung der Thekla ist aber durch dieses undramatische Ende nur noch unbestimmter geworden. Sie

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 50. 1. (Oktavausgabe Bd. 1, S. 249 f.).

endet eigentlich nicht, sondern sie verliert sich. Ihr Tod, welcher sich uns darstellen sollte, entzieht sich in ein ungewisses Dunkel. Wohl sagt Thekla bestimmt genug, daß sie auf der Gruft ihres Geliebten sterben wolle — aber wird dieser Entschluß der Verzweiflung sie nicht gereuen? wird die Liebe zu ihrer Mutter sie das Aeußerste wirklich thun lassen? wird die Fliehende nicht vielleicht unterwegs aufgegriffen und wider Willen zurückgebracht werden? Das apologetische Gedicht, Thekla, eine Geisterstimme, bestätigt es zwar, daß sie „den Verlornen gefunden" habe, aber hierdurch ist dem gerügten Fehler im Drama selbst nicht abgeholfen. Jenes erhabene Wort: „Uns trennt das Schicksal, unsere Herzen bleiben einig", wird durch Thekla's Tod nicht bewahrheitet. Ihre Liebe siegt nicht, sondern unterliegt. Als sie von der Gräfin den Abfall ihres Vaters erfährt, ist ihr erstes Wort: „O meine Mutter!" (Akt 3, Scene 1). Wenn dieser Ausruf nicht bloße Affektation ist, wie kann sie die so innig geliebte Mutter hülflos und trostlos zurücklassen, um dem Manne ins Grab nachzueilen, mit dem sie, lebend oder todt, so lange verbunden ist, als sie ihn liebt? — Sonderbar erscheint es auch, daß sie dieser winselnden Mutter so zugethan ist, während sie von ihrem hohen, edeln Vater nichts versteht. So stehen hier wieder ganz gleiche Charaktere, Max und Thekla zu Einem Menschen in ganz verschiedenem Verhältniß, wie Philipp im Trauerspiel von den beiden Freunden den einen haßt und den andern liebt [1].

So möchte die durch ihren rein menschlichen Gehalt Alles überstrahlende Episode ihrer Kunstform nach gerade der schwächste Theil der Tragödie sein. Sie scheint beinahe nach der Theorie gebildet, daß das Schöne Schein und das Reich der Ideale ein Reich der Schatten sei [2].

Die Betrachtung des Max und der Thekla hat uns unvermerkt schon zu dem dritten Hauptstück unserer Abhandlung hinübergeführt, zu den Charakteren der Tragödie. Zu diesen schwebenden Figuren möchte ich nur noch die

[1] Siehe Theil 1, S. 307 oben.

[2] Siehe Theil 3, S. 33 und 138.

Herzogin rechnen, alle andern können dann stehende heißen, und gehören der objektiven Gattung an. Denn die Herzogin ist eine Gestalt ohne irgend einen festen Umriß. Sie ist nichts, als eine kränkelnde Empfindung. Ihren Gemahl begreift sie nur so weit, als sie durch ihn leiden muß. Die feinen Distinktionen, womit sie ihren Empfang am kaiserlichen Hof beurtheilt (Piccolomini, Akt 2, Scene 2), scheinen über sie hinauszugehen. Mit Fug hat der Dichter sie zuletzt nicht mehr auftreten lassen; wir verlangen nicht darnach, sie noch mehr jammern zu hören.

Dagegen ist die Gräfin Terzky ein intriguantes, ehrgeiziges, ja hochherziges Weib, eine Dame des achtzehnten Jahrhunderts. Ihrem religiösen Zeitalter gehört sie nicht an. Sie lacht über Wallenstein's astrologischen Thurm, und als Max ihr erzählen will, er sei in der Kirche gewesen, muß er ihren „Spott" befürchten (Piccolomini, Akt 3, Scene 3). Längst in politischen Händeln bewandert — sie will ja Böhmen schon an einen König, an Ferdinand V. von der Pfalz, verschenkt haben — entscheidet sie des Herzogs Entschluß zur Empörung, zeigt sich muthig im Unglück und endigt groß. Nur in Einem Punkt ist sie leider nicht konsequent durchgeführt. Wie das Schicksal sich überall durch Träume und Ahnungen zu erkennen gibt, so muß auch die Gräfin, sobald die Familie nach Eger gekommen ist, von einem schweren weissagenden Herzen bewegt werden. Sie will nicht in diesen Mauern zurückbleiben, die wie ein Todtenkeller sie anhauchen (Akt 4, Scene 9), und sie erzählt ihrem Schwager in der letzten Unterredung (Akt 5, Scene 3) ihre trüben Beängstigungen, ihre schrecklichen Träume. Hierdurch hat der Dichter freilich eine unvergleichlich schöne, vordeutende Scene gewonnen, aber die hellsehende, bloß dem Natürlichen und Begreiflichen zugewandte Therese — welche das im Politischen ist, was die Therese in Wilhelm Meister im Hauswesen — scheint hierdurch aus ihrem Charakter gestoßen. So mußte Schiller also auch diese Frau, wie die ihr ähnliche Elisabeth im Don Karlos [1] am Ende noch sentimental werden lassen,

[1] Siehe Theil 1, S. 302.

und auch hier verleitete ihn wohl seine kontrastirende Behandlungsweise, dem nichts ahnenden Wallenstein die durch Vorgefühle beängstigte Gräfin entgegenzustellen.

Wie dieses männliche Weib, so gehören auch alle Männer der Tragödie, außer Max, der objektiven Darstellung an. Sie sind nicht, wie die meisten Figuren der ersten Periode, aus sittlichem Interesse gewoben und in des Dichters Subjektivität festgehalten und befangen, sondern mehr oder weniger auf sich selbst ruhend, erfreuen sich einer eigenen Existenz. Es ist in unserer Entwickelungsgeschichte nachgewiesen worden, wie Schiller zuerst durch seine Beschäftigung mit der Geschichte auf eine buntere Mannigfaltigkeit der Charaktere hingewiesen und zu einer mehr unterschiedenen und festern Darstellung derselben gleichsam gezwungen wurde [1]. So konnte er denn, nachdem er sich durch die metaphysische Poesie vorgeübt und wieder zum Dichter gemacht hatte, sehr schnell, den Einwirkungen Goethe's folgend, zur objektiven Darstellung übergehen. Nun that er einen glücklichen Griff, daß er sich sowohl in seinen Balladen, als in seinem ersten Drama an dem Historischen hielt, wodurch er seine poetische Thätigkeit außerhalb der Sphäre seiner sittlichen Gemüthsbewegungen übte und stärkte, und er würde in seinem Wallenstein ein wahrhaftes objektiv-historisches Drama geliefert haben, wenn er sein großes Werk doch nicht wieder philosophisch durch das Schicksal und sittlich durch das sentimentale Beiwerk des Max und der Thekla in seine subjektive Weltanschauung gezogen und hierdurch Unverträgliches mit einander verbunden hätte. Daher muß man Goethe beistimmen, welcher sagt, daß in diesem historischen Drama doch noch zu viel „Philosophie" sei [2].

Sind nun aber auch die dramatischen Charaktere im Wallenstein im Ganzen dem Reflektirten und sittlich Rhetorischen entrissen, so leiden sie doch häufig an zweierlei Mängeln. Sie sind zu allgemein gehalten und oft nicht strenge durchgeführt. Die allgemeine Haltung seiner Zeichnungen

[1] Siehe Theil 2, S. 215 f.

[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Bd. 1, S. 381.

von Personen folgte, natürlich, aus seiner philosophischen Richtung. Schiller verschaffte sich von seinen Menschen mehr eine allgemeine Idee, als eine individuelle Anschauung, sie nahmen allzu leicht die Gestalt allgemeiner, bleibender Gedanken an. Daher sind seine Figuren häufig mehr Gattungen, als einzelne Menschen. Was ihnen aber am meisten schadet, ist, daß sie häufig Manches sagen und thun, wodurch sie nicht nur aus ihrem Individuum, sondern auch aus ihrer Gattung herausfallen, wie ich dieses eben an der Gräfin Terzky nachgewiesen habe. Bisweilen müssen sich die Personen in den künstlich angelegten Plan eines Stückes nothgedrungen fügen und in einer Scene eine Rolle übernehmen, die nicht für sie paßt; bisweilen wird die Wahrheit der Charakteristik einer glänzenden Situation aufgeopfert; bisweilen zerschellt ein Charakter an einer Lieblingsidee des Dichters, wie z. B. Octavio an der Absicht, ihn doch noch als ehrlichen Mann erscheinen zu lassen; am meisten aber fehlt wohl deßwegen die bestimmte Durchführung, weil Schiller seine Menschen mehr dachte, als anschaute. Das Denkvermögen kann leicht fehl greifen, die Anschauung irrt nie.

Dadurch also, daß Schiller's dramatische Menschen mehr oder weniger noch allgemein gehalten sind und bisweilen auch mit sich selbst nicht ganz übereinstimmen, nähern sie sich den Figuren der ersten Periode; dadurch aber, daß sie objektiv gestaltet sind, unterscheiden sie sich von ihnen. Ein anderer Vorzug besteht darin, daß uns Schiller früher beinahe nur extreme Menschen zu schildern wußte, bei denen das Gute oder das Böse unverbunden und unvermittelt da stand. In dem Wallenstein dagegen sind die Fehler der Menschen durch gute Eigenschaften gemildert, und ihre Tugenden selbst sind menschlicher und natürlicher gehalten. Hier spiegelt sich das wirkliche Menschenleben ab, in den frühern Dramen nur eine Abstraction desselben. Selbst in die beiden idealen Gestalten hat der weise Künstler ein schönes Ebenmaß, — hat der edle Mensch die schöne Harmonie seines Herzens gelegt.

Nach diesen allgemeinen Bemerkungen wäre also noch über die objektiven Männercharaktere zu reden.

Vortrefflich und nach Shakspeare'scher Art durch einige Meisterstriche ist der deutsche Tiefenbach gezeichnet; ebenfalls gut der rohe, verschuldete Kroate Isolani, welcher andere durch Er anredet. Dagegen Terzky schwach, daß ich zweifle, ob ihn sich Schiller auch nur als Gattung bestimmt gedacht habe. Sein immerwährender Begleiter, der schlechte Illo, hat mehr innern Bestand, aber seine Worte (Akt 3, Scene 7), die Gräfin solle jetzt den Wallenstein überreden —

„Denn ich bin fertig,
Spricht man von Treue mir und von Gewissen",

hätten ihm nicht in den Mund gelegt werden sollen. So können wir wohl von ihm denken, von sich selbst spricht aber vor andern auch der Verworfenste nicht in dieser Weise, er müßte denn zugleich der dummste sein. Gustav Wrangel ist wieder mehr Gattung, als Individuum; er stellt den gesunden, ehrenfesten Charakter der schwedischen Armee symbolisch dar. Es ist schon oft die Bemerkung gemacht, daß Schiller die Charaktere am besten zeichne, welche seinem eigenen Charakter am fernsten stünden; er konnte hierbei die Unbefangenheit und Gleichgültigkeit, welche dem Dichter so unentbehrlich sind, am besten behaupten, während ihm sonst sein bewegter herzlicher Antheil die Hand unsicher machte. In diese Klasse aber gehört nicht Questenberg; Schiller durfte nur die nüchterne, kalte, besonnene Seite seiner eigenen Natur hervorkehren, und er hatte die Grundlage zu dieser Gestalt.

Buttler's wiederholten Versicherungen, daß ihn das Schicksal zu Wallenstein's Mörder mache, können wir unmöglich unsern Glauben schenken. Wir können seine Worte nicht vergessen, in die gegen Octavio seine rachsüchtige Wuth ausbricht (Akt 2, Scene 6): „O! er soll nicht leben! — Ihr überlasset ihn seinem guten Engel nicht!" Wer ein so deutliches Bewußtsein vom Willen des Schicksals hat, wie Buttler, hat diesen hierdurch in seinen eigenen Willen und das Schicksal in einen Akt der Freiheit verwandelt. Buttler selbst widerspricht dieser seiner Berufung auf das Schicksal, indem er sagt:

„Den Menschen macht sein Wille groß und klein,
Und weil ich meinem treu bin, muß er sterben."

Ein Mann, welcher nach verübtem Frevel ungebeugt sagen konnte: „Ich wußte immer, was ich that," darf nicht an die dunkel wirkenden Schicksalsmächte appelliren. Auch führt Buttler, dieser Berufung mißtrauend, noch ein anderes Motiv seiner That an: er sei Bürge für den Ausgang geworden, und mit dem eigenen Haupte hafte er für das des Herzogs. Wem hat er denn dieses Wort gegeben, welches er nun sogar durch den Mord des Herzogs lösen zu müssen sich für verbunden ausgibt? Doch dem Octavio nicht, der es in der letzten Scene betheuert, daß er an der ungeheuern That nicht Schuld sei. Wir sehen hierbei auch zu bestimmt die Absicht des Dichters, uns den Sieg und die Nähe der Schweden als Wirkung einer höhern Nothwendigkeit vorzuführen. Bei dem Zusammentreffen dieser Umstände lagen in Buttler selbst hinreichende Beweggründe, so zu handeln, wie er wirklich gehandelt hat.

Was den Charakter des Octavio betrifft, so haben wir denselben schon oben nicht ganz übereinstimmend mit sich selbst gefunden[1]. Man sieht deutlich des Dichters Absicht, das Gehässige des Verhältnisses, in welches sich dieser Mann aus Diensteifer zu seinem Freunde gestellt hatte, möglichst zu mildern, damit diese ganze Tugendgattung der Pflichttreue und des Gehorsams nicht durch den verdunkelt würde, der sie hauptsächlich vertritt. Dieß ist aber nicht ganz gelungen. Octavio entschuldigt sein Benehmen gegen Wallenstein doch nur durch ein erbärmliches Sophisma (Piccolomini, Akt 1, Scene 3):

„Befiehlt mir gleich die Klugheit und die Pflicht,
Daß ich mein wahres Herz vor ihm verberge;
Ein falsches hab' ich niemals ihm geheuchelt."

Wer einem Freunde sein wahres Herz verbirgt, ist eben so schlecht, als wer ihm ein falsches erheuchelt. Diese scharfe Unterscheidung läßt sich im täglichen Verkehr gar nicht durchführen und immer inne halten: eins folgt aus dem andern. Und dann gab Schiller dem Octavio, um ihn möglichst achtbar

[1] Siehe Theil 4, S. 19.

zu machen, eine ganz unnatürliche Stelle im Trauerspiel. Um ihn nicht wirklich als Heuchler aufzuführen, und um die Vorwürfe, welche ihm sein Sohn macht, nicht durch die That zu bestätigen, bringt er ihn mit Wallenstein nur ein einziges Mal zusammen (Akt 2, Scene 1) und läßt ihn kein einziges Wort zu ihm sprechen! Hatte aber Wallenstein zu Octavio ein grenzenloses Vertrauen, zog er ihn wirklich, wie er sagt, dem Terzky und Illo sichtbarlich vor — warum sehen wir denn nicht den Octavio in seiner Umgebung und steter Gesellschaft statt jener? warum ist er nicht, statt dieses Illo, sein „Vertrauter"? oder vielmehr, warum ist er das in der That nicht, was er in den Reden des Wallenstein ist? — Ihn schickt der Fürst nach Frauenberg, um Gallas und Altringer's Regimenter zu übernehmen, und in Bezug auf diese abgefallenen Generale selbst befiehlt er: „Nimm beide fest und schick' sie mir hierher." Gleich nachher aber sagt er, er habe diese Rolle für ihn ausgesucht, denn

„Du rettest gern, so lang du kannst, den Schein;
Extreme Schritte sind nicht deine Sache."

Wie ist aber das zu reimen? Was gab es denn Auffallenderes und Gewaltsameres, als die Gefangennehmung dieser beiden Generale?

Die Auffassung von Wallenstein's Charakter scheint durch das Bild des historischen Wallenstein, wie z. B. Schiller selbst dasselbe in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges entworfen hat, erschwert worden zu sein. Der dramatische Wallenstein ist aber ein ganz anderer, als der historische, obgleich beide manche Züge mit einander gemein haben.

Der Wallenstein im Drama ist offenbar nach dem allgemeinen Charakterbilde des Realisten am Ende der Abhandlung: Ueber naive und sentimentalische Dichtung[1], ausgeführt, und wie in der Zeichnung dieses Realisten[2], so ließ sich

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1256 fgg. (Oktavausg. B. 12, S. 314). Siehe auch Theil 3, S. 386 f., wo Schiller selbst Wallenstein's Charakter auf den „Realisten" in jener Abhandlung zurückführt.

[2] Siehe Theil 3, S. 73, S. 84 und sonst.

Schiller auch in der Bildung des dramatischen Wallenstein durch die Anschauung der Persönlichkeit Goethe's leiten.

Daß Wallenstein ein Realist ist, sagt er selbst (Akt 2, Scene 2) — denn was Schiller's Menschen sind, das müssen sie auch sagen —:

„Mich schuf aus gröberm Stoffe die Natur,
Und zu der Erde zieht mich die Begierde“ ꝛc.

Sein ganzes Streben, alle seine Plane haben eine reale Tendenz. Daß er aber, im würdigen Sinne und in der ganzen Fülle des Begriffs, der Realist ist, welcher in der angeführten Abhandlung skizzirt wird, läßt sich öfters mit den nämlichen Ausdrücken dieser Abhandlung nachweisen. Der Realist besitzt dieser zufolge einen nüchternen Beobachtungsgeist — daher kennt Wallenstein seine Menschen so gut und weiß sie so wohl zu gebrauchen (Piccolomini, Akt 1, Scene 4, und Wallenstein's Tod, Akt 4, Scene 8):

„Ein großer Rechenkünstler war der Fürst
Von jeher; Alles wußt' er zu berechnen;
Die Menschen wußt' er, gleich des Brettspiels Steinen,
Nach seinem Zweck zu setzen und zu schieben.“

In seinem Handeln aber zeigt der Realist eine resignirte Unterwerfung unter die Nothwendigkeit (nicht aber unter die blinde Nöthigung) der Natur, eine Ergebung also in das, was sein muß; mit Freiheit des Geistes umfaßt und befolgt er das Gesetz der Natur, wie sich der Idealist (— und dieser ist in unserm Drama Max —) durch das Gesetz der Vernunft bestimmen läßt. Nach diesem Gedanken sehen wir den Herzog sich freiwillig dem Schicksal ergeben, und diese Freiheit des Geistes überall behaupten in Wort und That. Die Antriebe des Realisten, heißt es dann in jenem Aufsatze weiter, sind im rigoristischen Sinne zwar weder frei genug, weil sie nicht aus dem bloßen Willen entspringen, noch moralisch genug, weil sie nicht auf das bloße Gesetz gerichtet sind; aber als Resultate der selbstständigen, allgemeinen Naturnothwendigkeit, sind sie auch eben so wenig blinde und materialistische Antriebe. So ist auch Wallenstein weder ganz sittlich

rein, noch ganz verwerflich. Ferner kann der Realist bei allen Vorzügen doch auf absolute Größe und Würde in einem besondern Falle keine Ansprüche machen; einen Charakter von Hohheit und Größe sucht man in seinen einzelnen Handlungen vergebens, oder, wie es an einer andern Stelle heißt, er büßt die Mängel seiner Lebensmaximen mit seiner persönlichen Würde, aber er erfährt nichts von diesem Opfer. Ganz und gar so ist es mit Wallenstein, welcher kein eigentlich erhabener Charakter ist, noch sein sollte. Des Realisten Moralität, heißt es weiter, liegt in keiner einzelnen That, sondern in der Summe seines ganzen Lebens, während der Idealist (Schiller oder Max) den Charakter der Selbstständigkeit und Vollendung gleich in jede einzelne Handlung legt. Wer sieht hierin nicht wieder unsern Helden, den nur die Summe alles dessen, was er spricht, handelt und duldet, zu dem macht, was er uns ist? Keine große einzelne That vollbringt er! Daher schreibt jene Abhandlung dem Realisten eine durchgängige Ruhe und Gleichförmigkeit zu, und will, daß man ihn nach dem ganzen Zusammenhange seines Lebens richte. Ist dieß nicht wieder ein Hauptmerkmal unseres Helden? Wann verliert er seine klare, beinahe heitere, stets gleichmäßige Fassung? Nicht, wie ein Geächteter, sagt Gordon (Akt 4, Scene 4) sei er in die Stadt eingezogen —

„Ruhig, wie in Tagen guter Ordnung,
Nahm er des Amtes Rechenschaft mir ab“

und so sehen wir ihn allenthalben. Weiter heißt es, der Realist frage immer: wozu eine Sache gut sei? und wisse nicht viel von dem, was seinen Zweck und Werth in sich habe, — „denn was bekümmern ihn Güter, von denen er keine Ahnung und an die er keinen Glauben hat? Genug für ihn, er ist im Besitz, die Erde ist sein und es ist Licht in seinem Verstande und Zufriedenheit wohnt in seiner Brust.“ Passen diese Züge nicht wieder ganz auf unsern Helden, welcher seine Wurzeln nur recht tief und weit in die Erde treiben und ausbreiten und nicht, wie etwa ein Faust, durch seine schwarzen Künste, den Wissensdurst stillen, sondern einen äußern Lebensplan realisiren will? Endlich wird behauptet,

der wahre Realist beweise sich als Menschenfreund, ohne eben einen sehr hohen Begriff von den Menschen und der Menschheit zu haben; er sei in Beurtheilung anderer billiger, als der Idealist, da er alle Dinge mehr in seiner Begrenzung beurtheile; das Gemeine, ja selbst das Niedrige im Denken und Handeln könne er verzeihen, nur das Willkürliche und Excentrische nicht. Daher läßt Wallenstein, können wir fortfahren, alle die Leute in seiner Umgebung jeden in seiner Weise gewähren, wie es Goethe nennt, —

„Liebt oder haßt einander, wie ihr wollt;
Ich lasse jedem seinen Sinn und Neigung,
Weiß doch, was mir ein Jeder von euch gilt.“

Er beurtheilt die Menschen auf das humanste, ja beinahe in rührend schöner Weise den Illo, als er dessen Verrath erfahren: „Fahr hin! ich hab' auf Dank ja nicht gerechnet!“ ꝛc. Er gestattet dagegen auch Niemanden einen Einfluß auf sein Thun und Lassen, außer der Gräfin, welche aber seine eigene Idee trifft. Am hartnäckigsten und wunderlichsten aber ist er gerade in demjenigen, worin er Unrecht hat. Gegen seinen astrologischen Glauben oder gar gegen Octavio läßt er sich so wenig sagen, — als Goethe gegen seine Farbenlehre. Sein Irrthum ist der alleinige Punkt, wo er empfindlich ist. Man erinnere sich, wie er den ungläubigen Illo abfertigt (Piccolomini, Akt 2, Scene 6): „Du red'st, wie du's verstehst. Wie oft und vielmals erklärt' ich dir's ꝛc.“ Aber er verliert auch hierbei seinen liebenswürdigen Gleichmuth nicht: „Mäßige dich, Illo!“ — „Seltsame Menschen seid ihr!“ — sind die Worte, welche Illo's und Terzky's Verdacht gegen Octavio in ihm hervorruft. Mit diesem Gewähren lassen ist eine höchst gesunde, klare, sichere Einsicht in alle weltliche Dinge verknüpft; und die schlichte Natürlichkeit des Charakters erstreckt sich sogar auf die Sprache. Wie wunderbar einfach, ungesucht und natürlich spricht Wallenstein! Wo hätte der Dichter des Don Karlos im Ausdrucke die Natur selbst gefunden, wenn er nicht in Goethe's Persönlichkeit und Werken lebendige Muster vor sich gehabt hätte?

Schiller veredelte seinen Goethe'schen Realisten, so sehr er konnte. Wallenstein ist, gegen die Geschichte, offen und

gerade in Wort und That, und hintergeht vor seinem Abfall wissentlich niemanden, als die Schweden. Sein gekränkter Ehrgeiz ist durch edle Motive gemildert [1]; und wir hören den guten Gordon gerne noch kurz vor seiner Ermordung seine Tugenden aufzählen (Akt 4, Scene 8):

„An seine Größe denkt, an seine Milde,
An seines Herzens liebenswerthe Züge,
An alle Edelthaten seines Lebens etc.“

Aber der Dichter gibt dieser so reichen selbstständigen und harmonischen Natur seines Helden dadurch sogar einen idealen Anstrich, daß er ihn in die Geheimnisse des Himmels und Schicksals dringen läßt und einen idealen Jüngling zu seinem Liebling macht. Um so mehr konnte er zu Illo — welcher die Karrikatur seines wahren Realismus repräsentirt [2] — sagen (Piccolomini, Akt 2, Scene 6):

„Nur in der Erde magst du finster wühlen,
Das Irdische, Gemeine magst du sehen etc.“

Denn sein Standpunkt war ein ganz verschiedener, ob es gleich auch ihn zur Erde zog, wie er einem Max gegenüber bekennen muß. Aber auch an Wallenstein bewährte sich in dieser Beziehung ein Satz der angeführten Abhandlung, daß sich der Realist unausbleiblich in einen verderblichen Irrthum stürzen müsse, wenn er sich mit seinem Wissen aus dem Erfahrungsmäßigen ins Unbedingte erheben wolle. Wallenstein's gesunde Vernunft schwankte nur in Einem Gebiete, welches eigentlich jenseits der Grenze seines Charakters lag. Sein zweiter, praktisch idealer Zug war seine Liebe zu Max. Liebte doch Goethe auch Schillern, und vielleicht mehr, als er von ihm wieder geliebt ward! Aber die Freundschaft zwischen Goethe und Schiller, welche einen gemeinschaftlichen Zweck hatte, konnte nicht auf das Verhältniß beider dramatischen Personen übertragen werden — und hier, glaube ich,

[1] Siehe Theil 4, S. 39.

[2] Ueber naive und sentimentalische Dichtung in Schiller's Werke in E. B., S. 1259. 2. o. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 329).

vergriff sich der Dichter oder ließ doch den Wallenstein sich selbst täuschen. Max nahm ihm gegenüber eine viel zu unselbstständige Stellung ein, war zu sehr Kind in allen realen Dingen, als daß er Wallenstein's Freund heißen könnte, wie ihn sogar Illo nennt. Die schönen Worte, in welche er kurz vor seiner Ermordung seine weichgestimmte Seele ergießt, und die sich mit den Zeilen endigen:

„Was ich mir ferner auch erstreben mag,
Das Schöne ist doch weg, das kommt nicht wieder,
Denn über alles Glück geht doch der Freund,
Der's fühlend erst erschafft, der's theilend mehrt —"

konnte Goethe nach dem Tode Schiller's ausrufen, aber dem Verhältnisse des Wallenstein und Max scheinen sie nicht ganz angemessen. Jener verlor ja seinen Liebling schon, als Max sich von ihm lossagte, wie die Gräfin richtig bemerkt — und so lange er ihn besitzt, was ist er ihm denn? was kann er für seine Zwecke bedeuten? Oder nimmt Wallenstein je ein persönliches Interesse an seinem Individuum, und nicht vielmehr immer nur ein allgemeines an der schönen Menschheit in ihm? In der That, erst nach Marens Tode erfahren wir es, vielleicht der Schicksalstheorie zu lieb, daß er auch sein Freund gewesen, durch dessen Tod jetzt das Schicksal versöhnt sei. Wallenstein's Liebling, das Kind im Hause mochte Max sein — obgleich der Fürst ihn nicht zum Schwiegersohn haben will — sein Freund war er nie. Wie Schiller in den Briefen über Don Karlos diesen Begriff zu eng faßt [1], so nimmt er ihn hier zu weit.

In dieses humane, edle Lebensbild des wahren Realisten, wie er dasselbe in Goethe's Persönlichkeit auffaßte und in dem angeführten Aufsatze theoretisch behandelt hatte, trug nun der Dichter aus der Geschichte oder vielmehr aus seiner eigenen Bearbeitung des dreißigjährigen Krieges die Züge auf, welche ihm mit demselben übereinstimmend schienen. Einiges aus der Geschichte Geschöpfte ist aber stehen geblieben, was sich nicht recht zu passen scheint. So klagt Max (Akt 3, Scene 18):

[1] Siehe Theil 1, S. 306 ff.

> „Gleichgültig
> Trittst du das Glück der Deinen in den Staub;
> Der Gott, dem du dienst, ist kein Gott der Gnade;
> Wie das gemüthlos blinde Element,
> Das furchtbare, mit dem kein Bund zu schließen,
> Folgst du des Herzens wildem Trieb allein.“

Worte, welche eher von dem historischen, als dem dramatischen Wallenstein wahr sind. Denn von diesem sind Kälte und Herzlosigkeit fern; sein Busen umfaßt alle menschliche Regungen wahr und rein, nur sind sie seiner weit ausgreifenden Gemüthsart untergeordnet. In ähnlicher Weise spricht Thekla „von dem furchtbar ungeheuern Dasein“ ihres Vaters, und die zerknickte Herzogin jammert (Akt 3, Scene 1):

> „O der unbeugsam ungezähmte Mann!
> Was hab' ich nicht getragen und gelitten
> In dieser Ehe unglücksvollem Bund!
> Denn gleich, wie an ein feurig Rad gefesselt,
> Das rastlos eilend, ewig, heftig treibt,
> Bracht' ich ein angstvoll Leben mit ihm zu,
> Und stets an eines Abgrunds jähem Rande
> Sturzdrohend, schwindelnd riß er mich dahin.“

Auch diese Schilderung gilt mehr von dem, was wir von dem historischen Wallenstein wissen, als von dem, was wir von dem dramatischen sehen. Dieser erscheint uns, selbst in seinen Verirrungen, durchaus als ein edler, ja als ein liebenswürdiger Mensch. Da wir aber von jenen heterogenen Momenten nur sprechen hören, und nichts von ihnen anschauen, so beeinträchtigen sie den Charakter Wallenstein's nicht sehr, und ich trage kein Bedenken, denselben für den gelungensten und am meisten individuell gestalteten zu erklären, welchen Schiller gezeichnet hat. Ganz sicher unterstützte ihn in dieser Individualisirung auch der theoretische Satz der oben angeführten Abhandlung, „daß der Realist sich nur durch die größt-mögliche Summe von Einzelnheiten vollenden könne“ — während ihn bei der Darstellung der idealen Figuren die Meinung irre leitete, daß diese nur im Allgemeinen gehalten werden müßten. In diesem Charakter ist beinahe alles harmonisch, und eben die große Masse dieses Harmonirenden

macht ihn konkret, anschaulich und wahrhaft lebendig. Auch erfreut es, in ihm bei einem reichen Schatz des tiefsten Gefühls, keine Spur von Sentimentalität zu finden. Das Aeußere dieses imposanten Charakters endlich ist hinlänglich angedeutet. Thekla sagt, ihr Vater habe nicht gealtert, blühend stehe er jetzt vor ihren Augen. Ueber das braune Scheiteljahr des fünfzigjährigen Mannes sind die Jahre machtlos hingegangen — und er durfte eigentlich nicht zu den Kürassieren sprechen: „Seht nach diesem greisen Haupte.“ Seine Gestalt ist, wie Max sagt, gastlich und hoheitblickend, seine Züge rein und edel. Kurz, der Dichter dachte sich das Aeußere seines Helden ungefähr so, wie Goethe im Jahr 1797 ausgesehen haben mochte. Sein Charakter ist so genau gezeichnet, daß wir uns unwillkürlich ein bestimmtes Aeußere hinzudächten, auch wenn uns Schiller nicht unterstützte. Kennen wir in der Dichtkunst ganz bestimmt das Innere eines Menschen, so kennen wir auch seine leibliche Erscheinung. Denn hier gewiß „ist es der Geist, der sich den Körper baut“ (Akt. 3, Scene 13).

Hiermit beschließe ich meine Abhandlung über das Werk, nachdem ich dessen Grundidee und Hauptanlage, Liebesepisode und Charaktere besprochen habe. „Es ist,“ sagte Goethe im Jahr 1808, „mit diesem Stücke, wie mit einem ausgelegenen Weine: Je älter sie werden, desto mehr Geschmack gewinnt man an ihnen. Ich nehme mir die Freiheit, Schiller für einen Dichter und sogar für einen großen zu halten, wiewohl die neuesten Imperatoren und Diktatoren gesagt haben, er sei keiner[1].“ Und bei Eckermann äußert er sich: „Dieses Drama ist so groß, daß in seiner Art zum zweiten Mal nicht etwas Aehnliches entstanden ist.“ Jedem Alter, jeder Bildungsstufe beut es eigenthümliche Schätze und Genüsse dar, und die eindringendste Kritik wird für jeden Mangel, den sie auffindet, durch größere, neue Schönheiten entschädigt. Wie dieses Werk sich weithin über die mittlern Dichtungsjahre im Leben Schiller's ausbreitet, so vereinigt es zu einem schönen Kunstganzen aus einandergehende

[1] Goethe aus persönlichem Umgange von Falk, S. 98 (2. Auflage).

Richtungen, Ansichten, Zustände ihres Schöpfers. Hier sehen wir die heroischen Tugenden der Freiheit und die legitimen Tugenden des bestehenden Rechts neben einander; hier behauptet bei den weltgestaltenden sittlichen Mächten die zarte Menschlichkeit und Herzensschönheit ihr eigenthümliches Recht; hier haben sich das Prinzip der alten und das Prinzip der neuen Tragödie zusammengefunden; hier durchdringen sich Geschichte und Philosophie, und alles, was den Dichter je beschäftigte, alles was ihm lieb und theuer ist, findet einen Ausdruck oder eine Andeutung. Alle verschiedenartige Interessen und Momente aber durchdringt und umschlingt der poetische Geist, welcher, wie nicht leicht sonst wo, sittlich geweiht, kräftig, eigenthümlich, triumphirend hervortritt. Der lang gebundene dramatische Genius, welcher sich erst hier zu einem erneuten höhern Leben wieder in Freiheit setzte, hat eine solche frische Lebenskräftigkeit, eine solche Wahrheit der Anschauungen und Gefühle und reiche Fülle eigenthümlicher Ideen in dieses Werk aufgenommen und in ihm eingebürgert, daß dessen Kunstwerth durch den Zauber dieses Gehalts noch um vieles vermehrt wird.

Zweites Kapitel.

Kulturhistorische und universelle Gedichte.

In dem Jahre 1799, in welchem das letzte Wallenstein'sche Stück beendigt wurde, entstand auch das Lied von der Glocke. Wir nehmen, ehe wir zu den fernern Lebensumständen Schiller's übergehen, diese große Komposition mit mehrern andern Gedichten derselben Gattung zusammen, und stellen diesen ganzen Cyklus köstlicher Erzeugnisse unserer Erörterung des Wallenstein an die Seite.

Die zwei Hauptgedichte, welche wir in Schiller's philosophisch-historischer Periode kennen lernten, die Götter Griechenlands und die Künstler, haben beide einen kultur-historischen Charakter [1], und bezeichnen sehr scharf den Bildungsweg, auf dem sie keimten. Denn der Kulturhistoriker ist der Philosoph auf dem Felde der Geschichte. So natürlich und nothwendig war ihm diese Richtung, daß er später, als er sich mit dem Plan beschäftigte, Friedrich den Zweiten oder Gustav Adolph episch darzustellen, sich nicht auf diese Helden beschränken, sondern die ganze Zeit, ja die Weltgeschichte selbst nach ihren Hauptentwickelungsmomenten in sein Epos verflechten wollte [2].

[1] Siehe Theil 2, S. 92.
[2] Siehe Theil 2, S. 244 ff.

Als Schiller nun ganz zur Poesie zurückgekehrt war, wie wäre es ihm möglich gewesen, diese Richtung hinter sich zu lassen? Wie die Philosophie der Mittelpunkt seines denkenden Bewußtseins blieb, so war ihm diese philosophische Seite der Geschichte, auch nachdem sie selbst aufgehört hatte, sein Studium zu sein, Zeitlebens Bedürfniß, um so mehr, da sie seine abstrakten Ideen gleichsam substanzirte. Seine Dichtung hatte schon durch sich selbst einen gewaltigen Zug ins Große und Weite, nun aber wurde dieser Naturdrang durch ein vieljähriges Studium der Geschichte unterstützt. Viele seiner Gedichte spielen durch einzelne großartige Andeutungen in diese universelle Betrachtung des historisch gegebenen Menschenlebens ein, andern liegt eine solche Ansicht ihrem Geiste nach zu Grunde, wie z. B. Wallenstein auf eine universellhistorische Anschauung der Zeit, der Kampf mit dem Drachen auf eine kulturgeschichtliche Auffassung des Johanniterordens sich gründet. In andern Gedichten endlich ist die Hauptidee und der Inhalt selbst universell, und diese Gattung fassen wir hier zu einer gemeinschaftlichen Betrachtung zusammen und weisen ihr füglich das Jahr, in welchem sie mit dem Liede von der Glocke den höchsten Gipfel erreichte, als ihre chronologische Stelle an.

Es sind hier einige Epigramme nachzuholen, die wir früher absichtlich zurückgelassen haben [1]. Die universalhistorische Würdigung der Maltheserritter, welche in der Vorrede zur Geschichte dieses Ordens von Vertot ausführlich dargelegt ist [2], und in der Ballade, der Kampf mit dem Drachen, hervortritt, hat der Dichter zum Gegenstand eines Epigramms, die Johanniter, gemacht. Diese Distichen sind beinahe wörtlich aus jener Vorrede genommen: „Wenn nach vollbrachten Wundern der Tapferkeit, ermattet vom Gefecht mit den Ungläubigen, erschöpft von den Arbeiten eines blutigen Tages, diese Heldenschaar heimkehrt, und, anstatt sich die siegreiche Stirn mit dem verdienten Lorbeer zu krönen, ihre ritterlichen Verrichtungen ohne Murren mit dem niedrigen

[1] Siehe Theil 3, S. 306.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1139. 2. f. (Oktavausg. Bd. 11, S. 371).

Dienste eines Wärters vertauscht; wenn diese Löwen im Gefechte hier am Krankenbette eine Geduld, eine Selbstverläugnung, eine Barmherzigkeit üben, die selbst das glänzendste Heldenverdienst verdunkelt; wenn eben die Hand, welche wenige Stunden zuvor das furchtbare Schwerdt für die Christenheit führte und den zagenden Pilger durch die Säbel der Feinde geleitete, einem ekelhaften Kranken um Gottes Willen die Speise reicht, und sich keinem der verächtlichen Dienste entzieht, die unsere verzärtelten Sinne empören: wer, der die Ritter des Spitals zu Jerusalem in dieser Gestalt erblickt, bei diesen Geschäften überrascht, kann sich einer innigen Rührung erwehren?" In dem Epigramm sind diese Worte nur metrisch ausgedrückt, aber die letzten Zeilen wenden den Grundgedanken sehr richtig auf das Christenthum überhaupt an:

"Religion des Kreuzes, nur du verknüpftest, in Einem
Kranze, der Demuth und Macht doppelte Palme zugleich!"

Hier haben wir die beiden Tugenden, welche im Kampf mit dem Drachen in Widerstreit sind[1]! — Ferner ist eine solche kulturhistorische Anschauung der Kern des Epigramms, der Kaufmann, worin der Werth des Handels für die Gesittung sehr treffend bezeichnet wird[2]. So enthält auch das Thor einen kulturhistorischen Doppelgedanken:

"Schmeichelnd locke das Thor den Wilden herein zum Gesetze!
Froh in die freie Natur führ' es den Bürger hinaus!"

Den ersten Vers drückt Schiller im Eleusischen Feste mit den Worten aus:

"Und die neuen Bürger ziehen,
Von der Götter sel'gem Chor
Eingeführt, mit Harmonien
In das gastlich offene Thor".

Und in dem Lied von der Glocke wird es der „heiligen Ordnung" zugeschrieben, daß sie es ist,

„Die herein von den Gefilden
Rief den ungesell'gen Wilden."

[1] Siehe Theil 3, S. 336.

[2] Es ist eine Apologie des Handels, wie die im ersten Buche des Wilhelm Meister, von welcher Schiller sagt: „sie ist herrlich und in einem großen Sinn." Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 85.

Aber den civilisirten Menschen soll das Thor wieder in die Natur zurückführen, weßwegen es auch im Spaziergang heißt:

> „O, so öffnet euch, Mauern, und gebt den Gefangenen ledig;
> Zu der verlassenen Flur' kehr er gerettet zurück."

In den Versen Karthago wird die Bedeutung dieser Stadt für die Menschenbildung im Gegensatz zu Tyrus und Rom einem allgemein geschichtlichen Urtheil unterworfen, — wie etwa in der Abhandlung, die Sendung Moses, der universalgeschichtliche Werth der Hebräer, nur in anderer Weise, abgemessen wird [1].

Das vorletzte dieser Epigramme hat uns auf drei größere Kunstwerke hingewiesen, die wir mit einem vierten zu betrachten haben.

Das erste ist der Spaziergang, oder die Elegie, wie die ursprüngliche Ueberschrift in den Horen war. Dieses Gedicht entstand schon 1795 im August und September und gehört seiner Form nach zu der Gattung, in welcher sich Anschauung und Reflexion das Gleichgewicht halten [2]. Ueber den Werth der frühern Stücke, mit welchen Schiller seine neue Laufbahn eröffnet hatte, waren die Stimmen der Kenner getheilt. Goethe gab den Idealen, Körner dem Genius, Herder dem Tanz, Humboldt der Macht des Gesangs und später, so wie Schiller selbst, dem Ideal und dem Leben den Vorzug. Als aber der Spaziergang gedichtet war, stimmten alle überein, daß dieses sein vortrefflichstes Stück sei. Herder schrieb: „Die Elegie ist eine Welt von Scenen, ein fortgehendes, geordnetes Gemälde aller Situationen der Welt und Menschheit. Wenn sie gedruckt ist, soll sie mir eine Landcharte sein, die ich an die Wand schlage." Humboldt nannte das Gedicht die herrliche Organisation einer eignen Welt, und äußerte sich: „Ich gestehe offenherzig, daß unter allen Ihren Gedichten, ohne Ausnahme, dieses mich am meisten anzieht, und mein Inneres am lebendigsten und höchsten bewegt." Schiller selbst aber schrieb dem Freund am 29. November 1795: „Ich will Ihnen nicht läugnen, daß ich mir

[1] Siehe Theil 2, S. 162.
[2] Siehe Theil 3, S. 236.

auf dieses Stück auch am meisten zu gut thue, und vorzüglich in Rücksicht auf einige Erfahrungen, die ich unterdessen darüber machte. Mich däucht, das sicherste empirische Kriterium von der wahren poetischen Güte eines Produkts bestehe darin, daß es die Stimmung, in welcher es gefällt, nicht erst abwartet, sondern hervorbringt, also in jeder Gemüthslage gefällt. Und das ist mir noch mit keinem meiner Gedichte begegnet, außer mit diesem. Ich muß oft den Gedanken an das Reich der Schatten [1], die Götter Griechenlands, die Würde der Frauen u. s. f. fliehen, auf die Elegie besinne ich mich immer mit Vergnügen, und mit keinem müßigen, sondern wirklich schöpferischen, denn sie bewegt meine Seele zum Hervorbringen und Bilden. Der gleichförmige und ziemlich allgemein gute Eindruck dieses Gedichts auf die ungleichsten Gemüther ist ein zweiter Beweis. Personen sogar, deren Phantasie in den Bildern, die darin vorzüglich herrschen, keine Uebung hat, wie z. B. meine Schwiegermutter, sind auf eine ganz überraschende Weise davon bewegt worden. Herder, Goethe, Meyer, die Kalb, hier in Jena Hederich, den Sie auch kennen, sind alle ganz ungewöhnlich davon ergriffen worden. Rechne ich Sie und Körner und Ihre Frau dazu, so bringe ich eine beinahe vollständige Repräsentation des Publikums heraus. Ich glaube deßwegen, daß wenn es in diesem Stücke an einem allgemeinen Beifall fehlt, bloß zufällige, selbst in den Personen, die es unberührt läßt, zufällige Ursachen daran Schuld sind. Mein eigenes Dichtertalent hat sich, wie Sie gewiß gefunden haben werden, in diesem Gedichte erweitert: noch in keinem ist der Gedanke selbst so poetisch gewesen und geblieben; in keinem hat das Gemüth so sehr als Eine Kraft gewirkt."

Wer möchte diesen Urtheilen nicht beistimmen? Wer erfreute sich nicht, in diesen Aussprüchen sein eigenes Gefühl wiederzufinden? Ohne Zweifel nimmt diese Elegie unter den Produkten der reinern Dichtweise den ersten Rang ein, und ist wohl bis zum Balladenjahr (1797) unter Schillers größern poetischen Werken das vollendeteste.

[1] Welches Gedicht er noch am 9. August desselben Jahrs so unendlich hoch gestellt hatte. Siehe Theil 3, S. 129.

Wenn es in einem obigen Epigramme vom Thore heißt: „Froh in die freie Natur führ' es den Bürger hinaus!“ so sehen wir im Spaziergang eine bestimmte Person das wirklich thun, was dort im Allgemeinen gerathen wird. Der Dichter, welcher „endlich des Zimmers Gefängniß und dem engen Gespräch[1] entflohen ist, rettet sich freudig“ in die Natur. Durch diese Worte ist die Stimmung angedeutet, die ihn hinaustreibt. „Ein größerer Maßstab der Schätzung,“ erläutert Schiller sich selbst an einer andern Stelle[2], „wird dem Menschen von der simpeln Majestät der Natur vorgehalten; und von ihren Gestalten umgeben, erträgt er das Kleine in seiner Denkart nicht mehr. Wer weiß, wie mancher Lichtgedanke oder Heldenentschluß, den kein Studirkerker und kein Gesellschaftssaal zur Welt gebracht haben möchte, nicht schon dieser muthige Streit des Gemüthes mit dem großen Naturgeist auf einem Spaziergange gebar.“ Nur im Kontrast mit dieser Naturwidrigkeit unserer eigenen Zustände und Sitten flößt uns Neuern die physische Welt ein solches unendliches Interesse ein, wie es den alten Griechen fremd war[3] und aus dem Spaziergang uns anweht. In der Harmonie, Einfachheit, Integrität, in dem ruhigen, stillen und friedlichen Walten, kurz in der Vollkommenheit der Natur treten Güter vor uns hin, die wir selbst eingebüßt haben, und wir suchen uns in ihr wieder herzustellen. Die Natur, als Gegenstand unserer sittlichen Trauer und rein menschlichen Sehnsucht dargestellt, gibt aber die Elegie; und diesen Namen ertheilte Schiller ursprünglich seinem Gedichte, indem es gleichsam ein Beispiel seiner Theorie[4] sein und die Gattung vertreten sollte. So wollte er ja auch eine Idylle schreiben, in welcher er sein philosophisches Ideal dieser Dichtung zu verwirklichen dachte[5].

Begleiten wir nun unsern Dichter auf seinem Spaziergang.

[1] „Und dem gebundenen Gespräch folge das traurige Spiel.“ Goethe's zweite römische Elegie.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1266. 1. m. (Oktavausgabe B. 12, S. 360).

[3] Ebendaselbst S. 1235. 2. (Oktavausgabe B. 12, S. 222).

[4] Ebendaselbst S. 1241. 2. u. (Oktavausgabe B. 12, S. 250).

[5] Siehe Theil 3, S. 140.

Nachdem er die heiß ersehnte Natur in den ersten Versen mit Inbrunst begrüßt hat, gibt er sich anfangs ganz ihren heilenden Einflüssen hin. Er verliert sich in sie, und wird erquickt durch diese „stille Göttererscheinungen," die sich beim Fortschreiten wechselnd seinem Blicke darstellen. Die Natur ist durchaus wirkend aufgefaßt. Der Lüfte balsamischer Strom durchrinnt den Lustwandlenden, das energische Licht labt seinen dürstenden Blick, die Wiese empfängt, der Sonne Pfeil trifft ihn ꝛc. Dessenungeachtet ist diese überall thätige Natur allenthalben in ihrer eigenthümlichen Sphäre gelassen und nirgends personificirt. Denn hierdurch wäre sie, nach hellenischer Betrachtungsweise [1], in den Kreis des Menschlichen gezogen, und der Wanderer fände nicht mehr bei ihr, was er einzig sucht.

So beginnt die Elegie mit einer ganz objectiven Naturmalerei, welche die Phantasie des Lesers mit den reizendsten, mannigfaltigsten Bildern erfüllt. Aber durch die Beziehung auf den Spazierengehenden erhält alles Einheit. Nur leblose Naturgegenstände und friedliche Geschöpfe zeigen sich in der idyllischen Landschaft. Ungezwungen und stetig reiht sich eine Scene an die andere. Der Wanderer tritt in einen dichten Wald ein, der die Seele zur ernsten Betrachtung vorbereitet. Kaum sieht er sich dem Glanz des Tages zurückgegeben, da eröffnet sich eine eben so weite und romantische Aussicht vor ihm, als die frühere begrenzt und lieblich war. Vorhin wurde das Gemüth durch das Schöne sanft berührt, jetzt wird es durch das Erhabene gewaltig ergriffen:

„Unter mir seh' ich endlos den Aether und über mir endlos,
Blicke mit Schwindeln hinauf, blicke mit Schaudern hinab ꝛc."

Nun geht aber die Landschaftsschilderei in eine Zeichnung der Werke des Menschen über, mit welchen der Spazierengehende die Gegend geschmückt sieht, und hieran reiht sich von selbst eine Darstellung des Landlebens. So ist also der Dichter von den beiden Zuständen der Natur, dem schönen und erhabenen, welche die sparsam erhellte Nacht des Waldes

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1235 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 222).

zugleich trennt und verbindet, und von den Spuren des Menschen zu dem Menschen selbst gelangt. Und nachdem er der Heerden Geläut, des Hirten Gesang, die Dörfer am Strom, an den Gebüschen, auf den Bergesrücken, und des Ackermanns von seinen Feldern „umruhtes" Dach so bedeutsam und rührend gezeichnet hat, wie es wahrlich! nur der von den sittlichen Uebeln der Kultur belastete Mensch zu thun im Stande ist — da ergießt sich, wie er früher die vernunftlose Natur bewillkommte, seine Seele in die Worte:

„Glückliches Volk der Gefilde! noch nicht zur Freiheit erwachet,
Theilst du mit deiner Flur fröhlich das enge Gesetz."

Denn hier ist es die Natur in der Menschenwelt, was ihn rührt — die Kultur beginnt aber mit der sittlichen Freiheit. „Wir waren Natur," sagt Schiller, „und unsere Kultur soll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen"[1]. Er preis't also das Landvolk ganz in demselben Gefühl glücklich, in welches versunken wir ihn früher seinen poetischen Segen über das Kind in der Wiege und den spielenden Knaben aussprechen hörten[2]. Indem er nun dieser Betrachtung nachhängt, geht er auf seinem Wege weiter fort, und, als er plötzlich aufblickt, sieht er eine veränderte Landschaft vor sich: „Aber wer raubt mir auf einmal den lieblichen Anblick?" ꝛc. Eben war der Mensch noch verschmolzen mit der Natur — jetzt macht er, von ihr geschieden, selbstständig sein eigenthümliches Dasein geltend. Er trennt, wählt, ordnet und gibt jeglichem eine Bedeutung, indem er es einem Zwecke unterwirft. Dieses ist der „fremde Geist, welcher sich schnell über die fremdere Flur verbreitet:"

„Stände seh' ich gebildet, der Pappeln stolze Geschlechter
Ziehn in geordnetem Pomp vornehm und prächtig daher,
Unbemerkt entfliehet dem Blick die einzelne Staude,
Leiht nur dem Ganzen, empfängt nur von dem Ganzen den Reiz[3].
Regel wird alles und alles wird Wahl und alles Bedeutung;
Dieses Dienergefolg meldet den Herrscher mir an,
Prangend verkündigen ihn von fern die beleuchteten Kuppeln,
Aus dem felsichten Kern hebt sich die thürmende Stadt."

[1] Schiller's Werke in E B., S. 1230. 2. v. (Oktavausg. B. 12, S. 198).
[2] Siehe Theil 3, S. 195 f.
[3] Dieser und der vorhergehende Vers stehen nur in den Horen.

Die Regel, Wahl und Bedeutung, will der Dichter sagen, die sich in der standesmäßigen Absonderung der Pappeln und Stauden ausspricht, verkündigen mir, daß sich der Mensch zum Herrscher der Natur gemacht hat: diese geregelten Stände der Bäume, gleichsam sein Dienergefolge, melden ihn mir als Herrn der Natur an. Aber noch deutlicher zeigt sich der Mensch als ihr Herrscher durch die fernher strahlenden Kuppeln und die Stadt überhaupt, welche aus Felssteinen („felsigem Kern") an einem Orte aufgebaut ist, wo ehemals eine Wildniß war [1]. Dieß führt den Dichter zu einer ausführlichen Schilderung des Stadtlebens hinüber. Er erhebt und verliert sich ganz in das, was er nur im Geiste schaut. So sieht unser Kultursohn die Landschaft nicht nur im Lichte seiner Gefühle, sondern er kehrt gar bald wieder in die Gedankenwelt zurück. Mit wenigen Zügen war der einfache Naturzustand geschildert; in die reichste Fülle von Begebenheiten und Gegenständen legt sich das weite civilisirte Leben auseinander. Zuerst wird es mit einigen kühnen kräftigen Strichen im Allgemeinen gezeichnet, im Kontrast mit dem Landleben: „Näher gerückt ist der Mensch an den Menschen" ꝛc.; dann beleben sich in der Phantasie des Dichters die Uranfänge der Stadt, wo die Götter mit ihren verschiedenartigen Geschenken sich hernieder ließen und ihre Wohnungen einnahmen, woraus wir auch sehen, daß Schiller in diesem Kulturgemälde, wie in den Göttern Griechenlands und in dem eleusischen Feste, das griechische Leben vor Augen hatte. Denn nur die Helenen vermählten „die Simplicität der Natur mit allen Reizen der Kunst und aller Würde der Wissenschaft [2]", nur sie also besaßen jene Humanität, welche das erregte Herz des Dichters freudig begrüßt:

„Heilige Steine! Aus euch ergossen sich Pflanzer der Menschheit ꝛc." [3]

Die Staaten erhaltenden Tugenden werden dann vorgeführt: die zu Gericht sitzende Gerechtigkeit und der Heldenmuth,

[1] „In die Wildniß hinaus sind des Waldes Faunen verstoßen."

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1191. 2. m. (Oktavausg. Bd. 12, S. 20).

[3] Das Wort Menschheit für Menschlichkeit steht in derselben Verbindung in dem Epigramm „die verschiedene Bestimmung": „Aber durch wenige nur pflanzet die Menschheit sich fort."

welcher den Frieden erringt. Im Frieden aber gedeihen die Gewerbe — Holz- und Steinarbeiten, die Schmiedekunst, die Weberei, welche alle in eigenster Gestalt vor unsern Augen vorübergehen — es blühet der Handel, dessen reges Leben und sich häufende Schätze wieder ein besonderes Gemälde füllen — im Reichthum aber endlich „wachsen die Künste der Lust," d. h. überhaupt die schönen Künste, deren Zweck ja ist, „Vergnügen auszuspenden, Glückliche zu machen"[1]. Schiller nennt sie die göttlichen Kinder, welche den Genius zum Vater, die Fortuna zur Mutter und die Freiheit zur Amme haben. Als ihre Repräsentanten führt er uns die Bildhauerkunst und die Architektur auf — die Poesie vielleicht deßwegen nicht, weil ihre Werke nicht eben so leicht in ein kurzes sinnliches Bild zu fassen waren. Der Kunst endlich folgen die Wissenschaften, welche das bleibende Gesetz in dem beweglichen Zufall aufsuchen; namentlich sind es die Mathematik und einzelne Zweige der Naturwissenschaften, die sich uns vor Augen stellen. Hiermit tritt die Schilderung mit Recht in die neuere Zeit, in welcher vor der durch die Schrift verallgemeinerten Wissenschaft die „Nebel des Wahns zerrinnen" und die „Gebilde der Nacht weichen." Mit einem Blick auf die Revolution geht Schiller in den Worten:

„Seine Fesseln zerbricht der Mensch, der Beglückte! Zerriß' er
Mit den Fesseln der Furcht nur nicht den Zügel der Scham,"

zu einem andern Abschnitt, zur Ausartung der Kultur, über. Zuerst ist der Mensch mit der Natur eins; dann macht er, ohne sich von ihr loszureißen, seinen eignen Geist dadurch geltend, daß er ihre Produkte zu seinen Bedürfnissen benutzt, ihre Stoffe ästhetisch umbildet und ihre Gesetze wissenschaftlich erforscht. Nun will er sich aber endlich auch als moralische Person über die Natur erheben, er will an die Stelle „des Staates der Noth und der Natur" den Staat der Vernunft und Freiheit treten lassen:[2]

„Freiheit ruft die Vernunft, Freiheit die wilde Begierde,
Von der heil'gen Natur ringen sie lüstern sich los".

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1169. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 510).
[2] Ebendaselbst S. 1189. (Oktavausg. B. 12, S. 8 f.)

Der gefährliche Versuch mißlingt, weil, wie Schiller in dem dritten Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen nachgewiesen hat, die Sittlichkeit noch nicht stark genug ist, daß er sich ihrer alleinigen Führung anvertrauen könnte, und seine menschliche Natur noch nicht veredelt genug, daß er auf dieser neuen Laufbahn von ihr unterstützt würde. Daher fordert ihn nicht allein die Vernunft, sondern auch die **Begierde** auf, **lüstern** den verbotenen Apfel der Freiheit zu brechen [1]. Indem er sich so der Natur entgegensetzt und auch von der rein sittlichen Vernunft preis gegeben, also, wie es in den Horen heißt, zugleich „von der Gefühle Geleit und der Erkenntniß Licht" verlassen ist, schweift er nothwendig in jede Unmenschlichkeit und Entartung aus, welche uns Schiller's Meisterhand mit, von der französischen Staatsumwälzung genommenen Farben schildert. Wie er früher den konventionellen Formen der Gesellschaft, dem „ewig Gestrigen der gemeinen Gewohnheit", den Spiegel der Vernunft und der Freiheit entgegenhielt, so stellt er jetzt alle, im Namen dieser verübten Greuel als Abweichungen von der menschlichen **Natur** dar. Was man aber als Gutes in einem solchen Gemeinwesen rühmt, ist nur Schein:

„Leben wähnst du noch immer zu sehen, dich täuschen die Züge,
Hohl ist die Schaale, der Geist ist aus dem Leichnam geflohn".

Aber diese „kernlose Hülse des Staates" kann nicht ewig bestehen, die Natur erwacht, die Noth und die Zeit rühren an das „hohle Gebäu" und die von ihres Verbrechens Wuth und ihrem Elend getriebene Menschheit vernichtet die leere Staatsform und kehrt zur Natur zurück — „sie sucht die verlorne Natur in der Asche der Stadt". Jetzt bricht des Dichters, bisher mit Mühe zurückgehaltene tiefste Empfindung gewaltsam hervor:

„O so öffnet euch Mauern, und gebt den Gefangenen ledig,
Zu der verlassenen Flur kehr' er gerettet zurück!

[1] In den Horen heißen die obigen Verse:

„Freiheit heischt die Vernunft, nach Freiheit rufen die Sinne,
Beiden ist der Natur züchtiger Gürtel zu eng".

Weit von dem Menschen fliehe der Mensch! dem Sohn der Veränd'rung
Darf der Veränderung Sohn nimmer und nimmer sich nahn,
Nimmer der Freie den Freien zum bildenden Führer sich nehmen,
Nur was in ruhiger Form sicher und ewig besteht".

Diese zwei letzten Strophen, die nur in den Horen stehen, erklären des Dichters Ansicht von selbst. Es ist derselbe Gedanke, den wir schon in dem Epigramm, das Höchste, kennen lernten:[1] Die Unabänderlichkeit und Nothwendigkeit, welche wir physisch in der Pflanze wirksam sehen, soll der Mensch durch seine moralische Freiheit zu erreichen suchen. Schiller will also nicht, wie Rousseau, den Menschen in einen wilden Naturzustand zurückversetzen — denn „jene Natur liegt hinter dir, sie muß ewig hinter dir liegen; verlassen von der Leiter, die dich trug, bleibt dir keine andere Wahl mehr, als mit freiem Bewußtsein und Willen das Gesetz zu ergreifen oder rettungslos in eine bodenlose Tiefe zu sinken"[2]. Sondern er spricht, obgleich er sich hier nicht bestimmter ausdrückt, von jener Natur, welche er als den Gegenstand der modernen Idylle aufstellt — nämlich von derjenigen, zu welcher wir auf dem Weg der Vernunft und der Freiheit wieder gelangen sollen. Diese Natur ist das Ziel, zu welchem uns alle Weitläufigkeiten und Umwege der Kultur führen müssen.

Nachdem sich der Wanderer in diese Phantasiegebilde ganz verloren hat, erwacht er auf einmal mit den Worten: „Aber wo bin ich?" rc. wie aus einem Traume, und sieht sich in einer furchtbaren, schauerlich wilden Einsamkeit, die seinem letzten Gesichte der zerstörten Menschheit ganz ähnlich ist. Ringsum ist nur Verwüstung, wie in jenem Revolutionsstaate. Die Naturscene folgt aber hier der entsprechenden inneren Anschauung, während die frühern Naturbilder immer solchen Betrachtungen vorangingen — denn unvermerkt, wie der Wandelnde in die Wildniß, gerieth ja auch die Menschheit in die Verwilderung, welche durch jene

[1] Siehe Theil 3, S. 200 f.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1235. 1. m. (Oktavausg. Bd. 12, S. 220).

gleichsam symbolisch dargestellt wird. Aber sich schnell wieder besinnend, und das Unähnliche hervorhebend, sagt er: „Bin ich wirklich allein?" — Er ist ja wieder in den Armen, an dem Herzen der Natur, deren Zerstörung er eben in jenem Phantasiebilde beklagte. Und so liegt es in der Sache, daß sich am Schlusse der Elegie diese ewige Unveränderlichkeit der Natur mit dem ewigen Wechsel der menschlichen Zustände noch in Kontrast stellt. Ich habe früher gezeigt, wie Schiller diese tiefe Naturauffassung zuerst im Jahr 1789 in einem Briefe an seine Lotte aussprach [1]. Sie blieb Zeitlebens sein Eigenthum.

Indem das Gedicht auf diese Weise mit einem seelenvollen Lob der Natur endigt, kehrt es zu seinem Anfang zurück, und die durch die Ausartung der Civilisation hervorgerufene Gefühlserregung dient nur dazu, die Huldigung um so wärmer und inniger zu machen. Die ganze Entwickelungsgeschichte der Menschheit bis zu deren Verirrung und Rückkehr zur Wahrheit ist in ein klares Bild gebracht; alle mögliche Verhältnisse des Menschen zur Natur sind dargestellt. Man muß aber, um das Gedicht recht zu fassen, die doppelte Bedeutung der „Natur" festhalten, zumal da der Dichter beide wie mit Fleiß, um den Eindruck großartiger und poetischer zu machen, in einander übergehen läßt. Von der materiellen nämlich ist die Natur innerhalb der Menschheit zu unterscheiden. Diese letztere besteht, im Gegensatz gegen die bewußte Selbstbestimmung und die künstlichen Vermittelungen des Denkens und der Wissenschaft, in dem unmittelbaren Fond des geistigen Lebens, wie es sich unwillkürlich in Gefühlen, Trieben, Neigungen, Kräften ausspricht. Als den Verfechter dieser menschlichen Natur haben wir unsern Schiller schon so häufig kennen gelernt; und sie findet er in den Verzerrungen des Kulturlebens, welche er zuletzt schildert, geschändet, sie soll der Mensch mit Bewußtsein in veredelter Gestalt wieder herstellen. Die äußere Natur kann nichts sein, als eine Ernährerin und ein

[1] Siehe Theil 3, S. 148 und 149.

symbolisches Ideal dieser innern[1]. Die verschiedenen Theile des Gedichtes gehen so freiwillig in einander über, die liebevolle Naturanschauung und die tiefsinnige Forschung sind so sehr gegen einander ausgeglichen, alles ist so fest verbunden, daß es schwer hält, den durch das Ganze laufenden Faden zu verfolgen. Welches Gedicht verlohnte es sich aber auch öfters und sorgfältiger zu lesen, als dieses, dessen Trefflichkeit bei so früher Entstehungszeit man sich nur daraus erklären kann, daß Schiller hier, Jahre lang genährte, eigenthümliche Lieblingsgefühle und Ideen aussprach. Die Elegie liegt so recht im Mittelpunkt seines Lebens. Es kam dem Dichter aber auch eine Art symbolischer Behandlung zu statten. Der Lustwandelnde nämlich ist ja selbst ein Mensch, der im Gefühl der Kulturleiden die Natur aufsucht, und

[1] Hierbei sei mir erlaubt, auf ein Epigramm zurückzukommen, welches ich früher (Theil 3, S. 131) falsch deutete.

„Die drei Alter der Natur.

Leben gab ihr die Fabel, die Schule hat sie entseelet,
Schaffendes Leben auf's Neu gibt die Vernunft ihr zurück".

In dem ersten Vers stellt der Dichter die innige mythische Naturansicht der alten Griechen der begriffsmäßigen, mathematischen Naturbetrachtung der modernen Zeit gegenüber, gerade so, wie er in den Göttern Griechenlands singt:

„Wo jetzt nur, wie uns're Weisen sagen,
Seelenlos ein Feuerball sich dreht,
Lenkte damals seinen gold'nen Wagen
Helios in stiller Majestät" rc.

Mit dem Pentameter: „Schaffendes Leben auf's Neu gibt die Vernunft ihr zurück", weis't er auf seine eigene, uns bekannte symbolisch-ästhetische Weltauffassung hin (Theil 3, S. 147 ff. und Theil 4, S. 49 f.), wie er sie am Leitfaden der Kant'schen Philosophie ausgebildet hatte, einer Philosophie, von welcher er behauptete, daß sie in ihrem Kerne mehr Poesie enthalte, als irgend eine andere. Das Sinngedicht zeigt uns also die verschiedenen Auffassungsweisen der Natur, wie der Spaziergang alle Lebensverhältnisse des Menschen zu derselben (entweder ist der Mensch instinktmäßig eins mit der Natur, oder er beherrscht sie, ohne sich ihr entgegenzusetzen, oder er verläugnet sie ganz, oder er verbindet sich wieder auf ewig mit ihr als der fertige Sohn der Vernunft). — Ich verdanke dieses richtige Verständniß, so wie noch andere werthvolle Bemerkungen über Schiller, meinem verehrten Amtsgenossen, dem Herrn Oberlehrer Dr. Steiner.

ihren Rath beherzigt. Er stellt in seiner Person die ganze Gattung dar — und nur die äußerste Verirrung ist bei ihm ein Traum. Was er sieht, sind nur Spuren von dem, was er nachher im Geiste betrachtet, und er selbst verirrt sich, wie die Menschheit, in die Wildniß. Man könnte sagen, das langsame Emporsteigen bis zum höchsten Gipfel eines Berges und die allmählige Entwickelung des Menschen bis zur Krone seiner Vollendung — zur angedeuteten Rückkehr aus den Verirrungen der Bildung zur Natur — laufen einander parallel. Hier aber vermisse ich an dieser sinnlichen Folie des Gedichts einen Abschluß. Der Spaziergang ist nicht beendigt. Das Gedicht läßt uns beim Wanderer in der Einöde, ungeachtet er doch eben so wohl, als die Menschheit, zum Ausgangspunkt zurückkehren muß. Nach einer Aeußerung des Verfassers [1] scheint dieser bei seinen scenischen Schilderungen eine wirkliche Landschaft vor Augen gehabt zu haben; und ich habe schon früher nachgewiesen, daß die Darstellung eines Spazierganges von Stuttgart nach Hohenheim mit dem unsrigen in den Ideen und der Anlage große Aehnlichkeit hat [2].

Welche strenge Sorgfalt Schiller auf das Einzelne, den Ausdruck, den Wohllaut, den Versbau wandte, sieht man aus seiner Korrespondenz mit Humboldt [3], und wenn man unsere jetzige Ausgabe mit der ursprünglichen in den Horen vergleicht. Am besten aber überzeugt man sich von der „Kälte und ausdauernden Geduld", welche das kleinste Detail übereinstimmend mit dem Ganzen machte, aus dem Werke selbst. Während bei andern Künstlern das Einzelne in das Ganze verschwindet und nur das Ganze schön und bedeutend ist, hat in diesem Gedichte auch das Einzelne einen selbstständigen Werth und eine eigene Vollendung, so daß es sich der Mühe lohnt, jeden Vers, jedes Bild und Beiwort zum besondern Studium zu machen. Bald fesseln uns die gewählten Epitheta, deren nie eines müßig, sondern jedes am rechten

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 321.

[2] Siehe Theil 3, S. 95 f.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 322 ff.

Ort steht und das Eigenthümliche der Sache sinnlich bezeichnet, wie „das energische Licht", des Schmetterlings „zweifelnder Flügel", dann verweilen wir bei den neuen, kühnen Metaphern, „die Landschaft entflieht in des Waldes Geheimniß", „die Ferne verschlingt den Heerzug", der Adler „knüpft an das Gewölke die Welt"; bald bewundern wir den scharfen Gebrauch der Wörter für kontrastirende Anschauungen, wie die „Fesseln der Furcht" und „die Zügel der Scham"; oder wir sind entzückt durch die Tiefe der Einsicht, den Adel der Gesinnung, die Wahrheit des Gefühls, welche in einzelne Worte zusammengedrängt sind: „theilst fröhlich mit deiner Flur das enge Gesetz", „da gebieret das Glück dem Talente die göttlichen Kinder", „es umwälzt rascher sich in ihm die Welt"; überall aber ergötzt sich das Ohr an dem schönen Fluß der herrlichen Verse, welche nicht selten schon durch ihre Form uns die Sache malen. Man mag aber so vielerlei loben, als man will, so kommt man doch immer wieder auf die Hauptsache, auf die erstaunliche sinnliche Lebendigkeit zurück, in welche der Plan und die Grundidee der Elegie gleichsam aufgehen und umgesetzt sind. Denn weder der eine noch die andere tritt begriffsmäßig hervor, der Leser fühlt aber beide klar in ihren Wirkungen und kann sich leicht das zum deutlichen Bewußtsein bringen, wovon ihm die Seele voll ist.

Das nächste Kulturgedicht, eine Produktion des Jahres 1798, ist das eleusische Fest. „Es war lange", versichert Humboldt, „ein Lieblingsgedanke Schiller's, die erste Gesittung Attika's durch fremde Einwanderungen episch zu behandeln. Das eleusische Fest ist an die Stelle dieses unausgeführt gebliebenen Plans getreten" [1]. Dieses Vorhaben fällt wohl in die zweite Hälfte des Jahrs 1795, wo er im Sinne hatte, das Dramatische ganz aufzugeben und sich ernstlich zu epischen Darstellungen zu wenden, oder in welcher Zeit, wie er in einer andern Stelle sagt, er „eine romantische Erzählung in Versen" dichten wollte, zu der er den rohen Stoff schon habe [2]. Humboldt schrieb ihm damals: „Das Gebiet

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 38.
[2] Ebendaselbst S. 162 und 228.

des Epischen ist in den weiten Grenzen, die Sie ihm geben, so groß, daß es eine zahlreiche Menge von Formen einschließt, und das Lyrische, wie das Didaktische, in sich aufnimmt. Vorzüglich nach Ihren neuern Gedichten, von den Göttern Griechenlands an, läßt sich eine Gattung zeigen, die Sie allein sich gestempelt haben, und die mit allem Reichthum epischer Schilderungen den höchsten lyrischen Schwung vereinigt, und durch diesen gedoppelten Eindruck auf die Phantasie und die Empfindung den Geist zu tiefen und überraschenden Wahrheiten führt. Diese Gattung und mithin das Epische ist Ihnen vollkommen eigen, sie paßt Ihnen genauer an, als irgend eine andere; aber ich würde Ihnen Unrecht zu thun glauben, wenn ich Sie darauf beschränken wollte, wie schön und fruchtbar an großen Wirkungen auf das Gemüth des Lesers sie auch ist und einen wie großen Umfang sie auch selbst noch in sich erlaubt [1]". Humboldt rieth zur dramatischen Poesie und indem Schiller auf diese mehr und mehr seine beste Kraft zusammenzog, blieben von jenen größern epischen Planen, welche in eine weit frühere Lebenszeit hinaufreichen [2], nur die Balladen und diese Kulturgedichte als Früchte zurück.

Die Eleusinen wurden bekanntlich in Eleusis, in und um den Tempel der Demeter, unter dem Vorsitz des zweiten Archonten von Athen, welcher Basileus hieß, gefeiert, und dieses Fest hatte hauptsächlich, indem es die Göttin als Thesmophoros, die Gesetzgebende, verherrlichte, den Einfluß des Ackerbaues auf die Civilisation des Menschengeschlechts zum Gegenstand. Von diesem Standpunkt faßt hier Schiller die Feier allein auf, während sich die Klage der Ceres an die mystische Lehre der eleusinischen Geheimnisse anschließt und dieselbe nach neuerer und eigener Denkweise auslegt [3]. Beide, auch ihrem Versmaße nach zusammengehörige, Gedichte erschöpfen daher gleichsam den Mythus der Demeter. Indem sie die beiden Grundideen desselben, die Bildung des

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 244.
[2] Siehe Theil 2, S. 244 ff.
[3] Siehe Theil 3, S. 150 f.

Menschen zur Humanität und den geheimnißvollen Zusammenhang des Irdischen mit dem Ewigen darstellen, sind sie Gegenstücke.

Hier liefert der Sänger also eine Hymne für die Eleusinien. Das versammelte festfeiernde Volk eröffnet den Gesang mit der ersten Strophe, ein engerer Chor oder ein Einzelner schildert dann den frühsten rohen Zustand des Menschen und dessen Uebergang zur Humanität durch den Ackerbau; in der vierzehnten Strophe: „Und gerührt zu der Herrscherin Füßen" 2c. fällt das Volk wieder ein; hierauf stellt der Chor die Ausbildung des ganzen geselligen Lebens auf der gewonnenen Grundlage dar, und am Schluß kehrt die Anfangsstrophe bis auf einige Abänderungen zurück. Das Gedicht ist darnach ganz regelmäßig gebaut. Die beiden Hälften, die dem Sinne nach strenge geschieden, in trochäischem Maße geschrieben und aus je zwölf Strophen zusammengesetzt sind, werden durch ein im trochäisch-daktylischen Metrum verfaßtes Mittelglied getrennt und das Ganze ist durch zwei beinahe gleiche Strophen von eben diesem Versmaße eingeschlossen.

Der erste Abschnitt geht von der Annahme eines ganz rohen Zustandes des Menschen aus, wie ein solcher auch in den Künstlern und in den Briefen über die ästhetische Erziehung [1] vorausgesetzt wird.

„Scheu in des Gebirges Triften
Barg der Troglodyte sich;
Der Nomade ließ die Triften
Wüste liegen, wo er strich, 2c."

Doch deutet der Dichter dieses thierähnliche Dasein als eine Ausartung an. Die Ceres jammert „des Menschen Fall", und ruft aus: „Find' ich so den Menschen wieder? 2c." Auch in dem Spaziergange begegnet uns diese Ansicht, wo vom Gesetz gerühmt wird, daß es die Menschheit erhalte, „seit aus der ehernen Welt fliehend die Liebe verschwand." Eben so läßt er in den vier Weltaltern den Menschen von einer Saturnischen Zeit ausgehen. Doch hören wir hierin nur die poetische Ueberlieferung und Fiktion; seine Philosophie setzte

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1213. 2. f. (Oktavausg. Bd. 12, S. 120).

die frühste Gestalt unseres Geschlechts als einen Naturzustand voraus. Auch in dem Aufsatz: Etwas über die erste Menschengesellschaft [1], ist ihm der erste Mensch ein harmloses, von seinem Instinkt geleitetes Geschöpf — aber er folgt hier, wie er ausdrücklich sagt, der Mosaischen Urkunde.

Die ihre Tochter suchende Göttin erbarmt sich des elenden Menschen, und sie nur von allen Seligen kann sich seiner erbarmen. Nur in ihrem Busen gatten sich mit göttlichem Lebensgefühl die Empfindungen des Schmerzes und des Mitleids. Sie ist hierdurch dem Menschen näher gerückt und kann seine Erretterin werden. Sie sucht das eigene Weh in dem Glück zu vergessen, welches sie andern bereitet. So stellt sie sich selbst den übrigen Göttern entgegen:

„In des Himmels sel'gen Höhen
Rühret sie nicht fremder Schmerz;
Doch der Menschheit Angst und Wehen
Fühlet mein gequältes Herz."

Auch in dem Spaziergang steigt sie vor allen Seligen mit des Pfluges Geschenk vom Himmel herab. Das Folgende, wie die Göttin sich den Wilden darstellt, das Korn in die gefurchte Erde senkt, wie sich der Boden weithin mit grünen Halmen schmückt und sie mit der ersten Garbe dem Zeus ein Opfer bringt, ist überaus genial und lieblich geschildert.

Mit dem zweiten Abschnitt ist in dem Menschen das erste Gefühl der Menschlichkeit erwacht, und von diesem Punkt geht seine Kultur aus. Jetzt hat ihn der Dichter bis zu der Entwickelungsperiode geführt, welche er erst im Spaziergange ausführlich schildert. Wenn er in dieser Elegie mit den Worten beginnt: „Nieder steigen vom Himmel die seligen Götter ꝛc.", so hebt er auch hier an:

„Und von ihren Thronen steigen
Alle Himmlischen herab;"

und dieser ganze zweite Theil enthält eigentlich nur eine zweite Darstellung, wie aus dem gesellschaftlichen Verein jede menschliche Bildung emporblühe. Doch sehen wir das Städteleben, welches dort schon besteht und seine Früchte bringt,

1 Schiller's Werke in E. B., S. 1035 f. (Oktavausg. Bd. 10, S. 445).

hier erst werden. Dieses Gemälde des zweiten Abschnittes unserer Hymne umfäßt also seinem Inhalt nach nur die wenigen Verse in dem Spaziergang, welche mit den eben angegebenen Worten anfangen und sich mit der Strophe endigen:

„Mutter Cybele spannt an des Wagens Deichsel die Löwen,
In das gastliche Thor zieht sie als Bürgerin ein."

Mit demselben Gedanken schließt sich auch unsere Darstellung:

„Und die neuen Bürger ziehen,
Von der Götter sel'gem Chor
Eingeführt, mit Harmonieen
In das gastlich offne Thor."

Den Bau des gebildeten Lebens führen die symbolisch behandelten Götter auf. Mit dem Ackerbau entsteht das Eigenthumsrecht, welches hier durch Themis repräsentirt wird; unter den technischen Künsten steht die Schmiedekunst, ein Geschenk des Vulkans, oben an. Jetzt aber will die Göttin der Staatsweisheit, Minerva, die Stadt gründen, und sammelt die ihrem Zweck dienenden Götter um sich her. Sie selbst bestimmt dem Staatsgebiet seine Grenzen, die Nymphen der Artemis fällen die Bäume und der Flußgott wälzt sie auf seinen Wellen herbei, die Horen glätten und fügen sie; Poseidon und Hermes thürmen die Mauern, wie der erstere einst in Troja; durch das Saitenspiel des Apollo und den Gesang der Musen verbinden sich freiwillig die Steine; die Cybele aber baut die Thore. Die neue Stadt steht vollendet und Juno, als Stifterin der Ehen, führt die Paare zusammen und Venus und die übrigen Götter beglücken die Vermählten — die neuen Bürger ziehen in das gastlich offene Thor. Und jetzt tritt die Hauptgestalt des Ganzen, Ceres, noch einmal hervor und wie sie am Ende des ersten Abschnittes dem Zeus geopfert hatte, so betet sie jetzt als Priesterin an seinem Altare vor dem Volke, und spricht den Grundgedanken des Gedichtes aus:

„Freiheit liebt das Thier der Wüste,
Frei im Aether herrscht der Gott.
Ihrer Brust gewalt'ge Lüste
Zähmet das Naturgebot;

Doch der Mensch in ihrer Mitte
Soll sich an den Menschen reih'n,
Und allein durch seine Sitte
Kann er frei und mächtig sein."

Das Thier in der Wüste nämlich liebt die Freiheit, aber es ist nur „ungebunden, ohne frei zu sein[1]"; der Gott in dem Aether ist wirklich frei, weil in ihm kein Widerstreit des Sinnlichen und Sittlichen ist. Beider gewalt'ge Neigungen und Triebe werden durch das Naturgesetz gezähmt; das Thier nämlich durch den Instinkt, welcher es in die „engen Schranken der Gegenwart einschließt", während die erwachende, sich selbst noch mißverstehende Vernunft des Menschen dessen materielle Bedürfnisse und Forderungen" ins Endlose ausdehnt[2]". Wie kann aber auch der Gott dem Naturgesetz gehorchen? Weil es für ihn kein Sollen gibt (er anticipirt jedes Sollen durch sein Wollen und Vollbringen), so gibt es für ihn auch kein Sittengebot, denn das Sittengebot ist nothwendiger Weise durch das Sollen bedingt. Der Gott im Aether ist also über das Sittengebot erhaben, dieses gilt nur für den Menschen, weßwegen auch in einem ganz richtigen Gefühl die alten Griechen ihre Götter nicht an menschliche Pflichten gebunden sein lassen. Sind nun die Götter dem Sittengesetz nicht unterworfen, so gehorchen sie dem Gesetz ihrer eigenen Natur, einem göttlichen Naturgesetz, so wie die Thiere dem thierischen. Der Mensch aber, welcher zwischen Gott und Thier steht, kann nur dadurch frei werden, daß er seine physischen Anlagen in Uebereinstimmung mit dem Sittengesetz bringt. Diese sittliche Bildung ist ein Produkt des geselligen Lebens, sie ist an die Sitten der Gesellschaft gebunden, woher das Sittliche auch seinen Namen hat. Eben so kann der Mensch auch nur in dieser sittlich gesicherten Verbindung mit Andern „mächtig sein," wie es im Spaziergang von den eifernden Kräften heißt: „Großes wirket ihr Streit, Größeres wirket ihr Bund."

[1] Schiller's Werke in E. B. S. 1213. 2. m. (Oktavausg. B. 12, S. 120).
[2] Ebendaselbst S. 1214. 1. u. und 2. o. (Oktavausg. B. 12, S. 123 f.)

Schiller nannte das Gedicht in der ersten Ausgabe im Musenalmanach für das Jahr 1799 Bürgerlied, weil es die Entstehung des civilisirten Lebens enthält und von Bürgern gesungen wird; und er wollte hierdurch vielleicht seine Hymne, welche die wahre Freiheit in der, durch den gesellschaftlichen Verein begründeten Sittlichkeit findet, den französischen Freiheitsliedern, die auch in Deutschland großen Anklang fanden, entgegensetzen.

Dieser religiöse Volksgesang, welcher eine dreifache Entwickelungsstufe des Menschengeschlechts, den Jäger- und Nomadenstand, den Ackerbau und das Stadtleben annimmt, ergänzt gleichsam durch die erste Stufe den Spaziergang. Der Spaziergang dagegen setzt das eleusische Fest dadurch gewissermaßen fort, daß er auch den Verfall des städtischen Lebens darstellt und die Rückkehr des Menschen zur Natur andeutet.

Dagegen ist das Gedicht, die vier Weltalter, welches wir, obgleich es erst 1802 gedichtet ist, hierher ziehen müssen, ein kulturhistorisches Bild des Entwickelungsganges der europäischen Menschheit[1], welches nur durch sein goldenes Zeitalter sich an den Spaziergang und das eleusische Fest reiht, in welchen der allererste Zustand des Menschen ebenfalls als ein friedlicher und unschuldiger bezeichnet wird. Die Hauptperioden der Geschichte selbst sind hier mit philosophischem Geiste behandelt.

Die vier Weltalter werden den zum Mahle versammelten Gästen von einem Sänger vorgetragen, wie in dem Grafen von Habsburg ein Sänger auftritt. In dieser Ballade sagt der Kaiser:

„Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl,
Mein königlich Herz zu entzücken,“

und auf ganz ähnliche Weise beginnt unser Kulturgedicht:

„Wohl perlet im Glase der purpurne Wein,
Wohl glänzen die Augen der Gäste“ &c.

[1] Das asiatische Geschlecht wird auch hier ignorirt, wie in den Künstlern, siehe Theil 2, S. 93.

Die vier ersten Strophen bilden die Einleitung. Zuerst wird die edle Lust der Poesie und des Gesangs in Gegensatz zu dem sinnlichen Genuß gestellt, und dann im Allgemeinen die Poesie ihrem Inhalt nach geschildert, von welcher uns der Dichter auf der Stelle ein Beispiel gibt. Der Sänger, heißt es, nimmt in dem reinen Spiegel seines Gemüthes die ewige Welt auf — er sieht das Vergangene und das Zukünftige — er (und nur er[1]) ahnet den göttlichen Weltplan und den geheimnißvollen Ursprung der Dinge — „er breitet es lustig und glänzend aus, das zusammengefaltene Leben," und weiß auch, wie in der Dithyrambe[2], die kleine Hütte in einen Himmel voll Götter umzuschaffen — und er trägt ein Bild des Weltalls in den Gesang („in des Augenblicks flüchtig verrauchenden Schall")[3]. Was sagen diese, durch ihre Homerischen Ausdrücke und Bilder unvergleichlich schönen Worte im Munde Schiller's anders, als der Dichter schöpfe seine Gebilde aus einem universalhistorischen Bewußtsein, und wie er einen gemeinen und engen Gegenstand zum Edeln zu erheben und zum Idealen zu erweitern vermöge, so ziehe er die Weltgeschichte und das ganze Menschenleben in ein überschauliches poetisches Gemälde zusammen? In ähnlicher Weise heißt es in den Künstlern:

„Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weiten Fernen aus einander zieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange,
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied,"

wo unter „Natur" nur die Natur im menschlichen Leben und in der Geschichte verstanden sein kann, welche allein durch die Poesie dargestellt wird. Das Saturnische, das heroische Alter, die Zeit der griechischen Kunstblüthe[4] und das Mittelalter werden mit treffenden Zügen an uns, dem

[1] Siehe Theil 2, S. 219 f.

[2] Siehe Theil 3, S. 263 f.

[3] So wird auch im Prolog zum Wallenstein des Mimen Kunst als „des Augenblicks geschwind verrauschende Schöpfung" bezeichnet.

[4] Von ihr gilt der Vers in den Geschlechtern: „Nur die gesättigte Kraft kehret zur Anmuth zurück;" daher die Worte: „Und der Kraft entblüht die Milde."

„fünften Menschenalter" vorübergeführt. Besonders tief ist die veränderte Richtung, in welche das Christenthum die Menschheit lenkte, durch den Vers bezeichnet: „Und der Mensch griff denkend in seine Brust." Das dritte Zeitalter, die Blüthe des Hellenenthums, hat Schiller übrigens in den Göttern Griechenlands eigens behandelt. So greifen alle diese kulturhistorischen Gedichte in einander.

In dem Spaziergang spricht sich eine betrachtend wehmüthige Stimmung, in dem eleusischen Feste eine begeisterte Freude aus; in den vier Weltaltern werden die verschiedenen Gestalten der Menschheit rein und unpartheiisch dargestellt und jede nach ihrem eigenthümlichen Gehalt und Werth gewürdigt. Es tritt da eben so wenig eine ausschließliche Zuneigung, als überhaupt eine besondere Empfindung des Dichters hervor. Aus der heitern und freien Darstellung hört man allenfalls nur in der Strophe, welche „das Alter der göttlichen Phantasie" schildert, von den Göttern Griechenlands her eine leise Klage anklingen[1]: „Es ist verschwunden, es kehret nie!"

Durch das letzte Gedicht dieser Gattung, das Lied von der Glocke, sind wir in das Jahr 1799 versetzt, mit welchem wir im nächsten Kapitel die biographische Darstellung wieder aufnehmen werden.

„Lange hatte Schiller," erzählt Frau von Wolzogen[2], „dieses Gedicht in sich getragen und mit uns oft davon gesprochen als einer Dichtung, von welcher er besondere Wirkung erwarte. Schon bei seinem Aufenthalte in Rudolstadt ging er oft nach einer Glockengießerei vor der Stadt spazieren, um von diesem Geschäft eine Anschauung zu gewinnen." So geht dieses ästhetische Gebilde bis zum Jahr 1788 zurück. „Die schöne Zeit der jungen Liebe" in „dem stillen Thal" der Saale bei Rudolstadt, kehrte Schillern zur Schilderung wieder. Im Jahr 1797 faßte er diesen Stoff ernstlich an. „Ich bin jetzt an mein Glockengießerlied gegangen und studire seit gestern (sechsten Juli) in Krünitzens Encyklopädie, wo ich sehr viel profitire. Dieses Gedicht liegt mir

[1] H. Viehoff's deutsche Dichter, B. 2, S. 252.

[2] Schiller's Leben, Theil 2, S. 181 f.

sehr am Herzen, es wird mir aber mehrere Wochen kosten, weil ich so vielerlei verschiedene Stimmungen dazu brauche und eine große Masse zu verarbeiten ist"[1]. Aber Stimmung und Zeit wollten sich nicht finden, und am dreißigsten August klagt er, daß die Glocke noch lange nicht gegossen sei. Eine solche umfangreiche lyrische Produktion wäre im Balladenjahr auch eine allzu große Abnormität gewesen. Das nächste Jahr, meinte er dann, habe schon ziemlich den Anschein, das Lieder-Jahr zu werden, zu welcher Klasse auch die Glocke gehöre. „Indem ich diesen Gegenstand noch ein Jahr mit mir herumtrage und warm halte, muß das Gedicht, welches wirklich keine kleine Aufgabe ist, erst seine wahre Reife erhalten"[2]. Goethe, welcher für alles eine Hoffnung in Bereitschaft hatte, antwortete sehr artig, die Glocke müsse nur um so besser klingen, als das Erz länger im Fluß erhalten und von allen Schlacken gereinigt sei. Aber im Jahr 1798 verhinderte wieder der Wallenstein, dieses gewichtige Werk an den Tag zu heben, und so blieb dessen Vollendung dem Jahre 1799 vorbehalten. Er reis'te dieses Jahr nach Rudolstadt, und vielleicht half die Anwesenheit an dem Orte, wo diese Idee zuerst gefaßt worden war, und die erneute Anschauung der dortigen Glockengießerei den Vorsatz und die Stimmung steigern und erhöhen, welche zur Ausführung nöthig waren. Auch Goethe munterte ihn am 14. August 1799 auf, das Gedicht als Beitrag für den nächsten Musenalmanach zu liefern.

Langsam also, wie der Wallenstein, reifte auch die Glocke in dem Geiste Schiller's zur Vollendung.

Aus Krünitz'ens eben angeführter Encyklopädie hat Schiller die vorgesetzte Inschrift genommen, Vivos voco etc. Dieser Spruch findet sich z. B. auf der großen Glocke im Münster zu Schaffhausen, wie auch andern großen Kirchenglocken aus alter Zeit ähnliche Wahlsprüche eingegraben sind[3]. Die Worte **Fulgura frango** gehen auf den frommen Glauben unserer Väter, daß das Glockenläuten den Blitz abhalte.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 161.
[2] Ebendaselbst S. 271.
[3] Götzinger's deutsche Dichter, Theil 2, S. 254.

Durch das ganze Gedicht sind die Arbeitssprüche des Meisters, die sich auf die Verrichtungen des Glockengusses beziehen, von den Betrachtungen zu unterscheiden, welche er an diese Verrichtungen knüpft.

Die Form der Glocke — sie besteht aus dem Kern oder der innern, und dem Mantel oder der äußern Form, zwischen dem ein hohler Raum gelassen ist, in welchen das Metall fließen muß, um zur Glocke zu werden — ist in einer tiefen Grube, der sogenannten Dammgrube errichtet, so daß der Guß beginnen kann. Dieß sagt uns in kräftiger, kerniger Sprache der erste Arbeitsspruch, dessen männlich gereimte Verse hier, wie auch weiter unten, gar schön die Bestimmtheit des festen Befehls oder abgerundeten Gedankens ausdrücken: „Von der Stirne heiß rinnen muß der Schweiß" rc.[1] Hieran schließt sich die allgemeine Betrachtung:

„Zum Werke, das wir ernst bereiten,
Geziemt sich wohl ein ernstes Wort,"

welche nur den Zweck hat, die vielfachen Reflexionen, die dem Meister in den Mund gelegt sind, einzuleiten und zu rechtfertigen. Der Ausdruck in dieser Stelle ist, wie Viehoff richtig bemerkt, von einer gewissen alterthümlichen Einfachheit und Naivität.

Um den zweiten Befehl an die Gesellen zu verstehen, muß man wissen, daß neben der Grube, in welcher die Form steht, sich der Gießofen befindet, welcher die Gestalt eines Backofens hat und das zu schmelzende Metall enthält. Hinter diesem Ofen ist der sogenannte Schornstein, in welchem das Feuer brennt. Man verschließt die Oeffnung dieses Schornsteins, so daß die Flamme, die keinen Ausgang nach außen hat, durch ein Loch, welches der Schwalch heißt, in den Ofen hineinschlagen muß:

„Daß die eingepreßte Flamme
Schlage zu dem Schwalch hinein."

So schmilzt in dem Ofen die Glockenspeise, welche hier nur aus Kupfer und Zinn besteht. Weil das Zinn in kurzer

[1] Viehoff's auserwählte Stücke deutscher Dichter, Theil 1, S. 66.

Zeit flüssig wird, so wirft man es in den Ofen, wenn das Kupfer bereits geschmolzen ist:

„Kocht des Kupfers Brei!
Schnell das Zinn herbei!“ ꝛc.

Damit diese Glockenspeise „in der rechten Weise fließe“ ist es nöthig, das rechte Verhältniß der Metalle zu treffen. Nachdem der Meister dieses zu thun befohlen hat, setzt er die erste Betrachtung weiter fort, indem er die Bestimmung der Glocke im Allgemeinen angibt. Die Einleitung hat also zwei Theile: sie gibt das Motiv der folgenden Betrachtungen und nennt die Bestimmung der Glocke im Allgemeinen. Sie spricht den Gedanken aus, daß es sich für den Menschen gezieme, bei jeder Handlung und Arbeit immer deren Bedeutung und Zweck vor Augen zu haben, und wendet denselben auf die Glocke an, welche bei jedem wichtigen Ereignisse des Lebens ertöne.

Der Meister richtet den dritten Spruch an die Arbeiter. Sobald nämlich das Metall durchgängig im Fluß ist, zeigt es einen weißen Schaum, „Weiße Blasen seh' ich springen,“ und jetzt wird eine bestimmte Quantität Pottasche („Aschensalz,“ weil es durch das Auslaugen der Pflanzenasche gewonnen wird) hinzugeworfen — „denn das fördert schnell den Guß.“ Auch muß die Mischung während des Schmelzens wenigstens zweimal abgeschäumt werden:

„Daß vom reinlichen Metalle
Rein und hell die Glocke schalle.“

Diese Worte führen den Meister zum ersten Lebensbilde hinüber:

„Denn mit der Freude Feierklange
Begrüßt sie das geliebte Kind“ ꝛc.

Die Glocke soll rein und hell schallen, — denn sie soll das Kind, wenn es zur Taufe in die Kirche getragen wird, freudig begrüßen. Zugleich beziehen sich aber diese letzteren Verse auf die vorhergehende allgemeine Betrachtung: Jedes Menschenereigniß schlägt an die metallene Krone, — denn die Glocke begrüßt zuerst das geliebte Kind ꝛc. Diese erste Schilderung eilt über die Kindheit schnell zu einem ausgeführten

Bilde der ersten Liebe hinüber, zur Stifterin des Familienbundes, welchen uns das folgende Gemälde vorführt.

Die Worte:

„O! daß sie ewig grünen bliebe,
Die schöne Zeit der jungen Liebe,"

deuten schon auf die nächste Lebensperiode hin.

Nach dieser Schilderung der Liebe wendet sich der Meister mit den Worten: „Wie schon die Pfeifen bräunen" 2c. wieder an sein Geschäft. Aus zweierlei Zeichen nämlich vermuthet er, daß die Mischung „zum Gusse zeitig" ist, (was gewöhnlich eintritt, wenn die Metalle etwa zwölf Stunden im Ofen gelegen haben.) Er sieht nämlich, daß die sechs am Schornstein sich befindenden Zuglöcher oder Windpfeifen, die man öffnen oder verschließen kann, gelb werden, — er sieht „sich die Pfeifen bräunen"; und er taucht einen Stab in das Metall und findet ihn beim Herausziehen wie mit einer feinen Glasur überzogen — er sieht ihn „überglas't erscheinen." Er fordert daher die Gesellen auf, das Gemisch zu prüfen:

„Ob das Spröde mit dem Weichen
Sich vereint zum guten Zeichen."

Unter dem Spröden ist das Kupfer und unter dem Weichen das Zinn zu verstehen, welches letzte ja in kurzer Zeit flüssig wird und keine so zähe Substanz ist, als das Kupfer. Wenn sich beides vereinigt hat, ist es ein „gutes Zeichen," daß die Glocke wohl gerathen werde. Von diesen beiden Versen wird nun der Meister durch eine Vergleichung zum nächsten Lebensbilde hinübergeleitet. Denn jene Mischung der verschiedenartigen Metalle ist ihm das Symbol des Bundes der männlichen Kraft mit der weiblichen Milde; aber fortgeführt wird diese Betrachtung doch nur durch den Gedanken an „die hellen Kirchenglocken," welche die Verlobten zur Trauung („zu des Festes Glanz") in die Kirche einladen. Und wie dieses Gemälde der Eheverbindung und des glücklichen häuslichen Lebens aus der frühern Schilderung der schönen Liebeszeit natürlich entspringt, so bereitet sich durch die bethörte Sicherheit des Hausvaters und durch die Worte:

„Doch mit des Geschickes Mächten
Ist kein sicherer Bund zu flechten,
Und das Unglück schreitet schnell."

das folgende schon vor.

Die den Gesellen anbefohlene Prüfung der Mischung besteht darin, daß man etwas von der Masse in einen ausgehöhlten warmen Stein schöpft, und es nach dem Erkalten zerbricht. Hat nun der Bruch weder zu große noch zu kleine Zacken — ist er „schön gezackt," so „kann der Guß beginnen." Das Zapfenloch wird geöffnet und das Metall fließt in eine Rinne, in welcher es durch den Henkelbogen in die Glockenform geleitet wird. Weil die feuerbraunen Wogen des Metalls durch ihr Uebertreten das Haus, in welchem die Glocke gegossen wird, anzünden können, spricht der Meister: „Gott bewahr' das Haus!" Hierdurch hängt dieser fünfte Arbeitsspruch mit der folgenden Schilderung der Feuersbrunst zusammen, welche den glücklichen Wohlstand der Familie zerstört. Aber auch dieses Gemälde knüpft sich an die Bestimmung der Glocke: „Hört ihr's wimmern hoch vom Thurme?" rc.

Endlich ist die irdene Form gefüllt. Wird nun auch die Glocke schön und vollendet aus der Erde hervorgehen? Von dieser besorgten Frage blickt der Meister auf den köstlichern Inhalt hin, den wir, ebenfalls hoffend, in der Erde Schooß verbergen, auf unsere gestorbenen Lieben; und die Gattin, die er früher in ihrem häuslichen Fleiße geschildert, bietet sich seinem Auge dar — sie begleiten die Trauerschläge der Glocke auf ihrem letzten Weg. Das Unglück der Familie, welches mit der Feuersbrunst begann, vollendet sich mit dem Tode der Gattin:

„Ach! des Hauses zarte Bande
Sind gelös't auf immerdar."

Die Mutter der Kinder ist die Seele des Hauses; mit ihrem Tode ist dieses eine „verwais'te Stätte."

Hier ist der wichtigste Abschnitt im ganzen Gedichte. Der Meister läßt seine Gesellen ruhen, bis sich die Glocke verkühlt hat. Dieses Ausruhen von der Arbeit führt ihn auf die Vorstellung des Feierabends der Gesellen, und er

schildert diesen in der nächsten Betrachtung im Allgemeinen. Menschen und Thiere kehren nach den Häusern und Ställen zurück; es wird Nacht — aber die Dunkelheit schrecket den sichern Bürger nicht, über dem das Auge des Gesetzes wacht. So hat sich der Dichter den Weg zu einer Betrachtung des Segens der gesetzlichen Ordnung und der geregelten Thätigkeit im Staate gebahnt, und am Ende derselben zeigt die Erwähnung des Krieges schon auf ein neues Lebensmoment hin, welches aber auch wieder an einen vorausgeschickten Arbeitsspruch geknüpft ist. Der Meister will nämlich die äußere Lehmform, den „Mantel," zerschlagen haben, damit die Glocke sich zeige. Diese Verrichtung gibt sich von selbst zu einem Symbol der Staatsumwälzung her, die uns nun im Kontrast mit der frühern friedlichen Ordnung und Thätigkeit vorgeführt wird. Endlich schält sich die metallene Krone blank und eben aus der Hülse, und die Glocke steht klar vor unserer Phantasie. Nun versammelt der Gießer die Arbeiter um das gelungene Werk, und wie es in alter Zeit Sitte war, neu gegossene Glocken zu taufen und ihnen einen Namen, einen Schutzpatron und mehrere Taufpathen zu geben, so weiht er auch seine Glocke taufend ein, und mit Rücksicht auf die vorausgeschickte Schilderung des Bürgerkrieges, ganz im Sinne jener Apostrophe, mit welcher sich das Gemälde des gesetzlichen Zustandes schließt: „Holder Friede, süße Eintracht, weilet, weilet freundlich über dieser Stadt!" ertheilt er ihr den Namen Concordia. Es ist eine Benennung, welche zugleich ihre religiöse Bestimmung ausspricht:

„Zur Eintracht, zum herzinnigen Vereine
Sammle sie die liebende Gemeine."

Diese Worte geben Veranlassung, den religiösen Zweck der Glocke selbst näher zu bezeichnen; sie soll nur ernsten und ewigen Dingen geweiht sein und ihr im Ohr vorgehender Klang soll lehren, daß „nichts besteht, daß alles Irdische verhallt." Das Hervorheben des religiösen Elements am Schlusse ist gleichsam die himmlische Weihe der verschiedenen Lebensbetrachtungen, so wie eben die Glocke selbst durch die Taufe geweiht wurde. Denn nachdem alle Kreise des menschlichen

Lebens durchlaufen sind, hat der Dichter seinen Standpunkt über dem ganzen menschlichen Wesen im ewig Bleibenden genommen. Eine frühere ausführliche Schilderung des religiösen Vereines, wie sie der Leser wohl wünschen, ja fordern möchte, weil in der kirchlichen Feier der nächste Zweck der Glocke liegt, würde diese bedeutungsvolle Stelle gewiß geschwächt haben. Es durfte bisher nur von „des Lebens wechselvollem Spiel" die Rede sein, welchem jetzt das religiöse Element übergeordnet wird. Das Bild des Hauses und des Staates wird bis zu ihrer Auflösung fortgeführt und nun erst erhebt sich das Himmlische über beiden zerfallenen Formen des menschlichen Daseins. Auch deßwegen konnte die kirchliche Gemeinschaft nicht wohl ausführlicher geschildert werden, weil dann Schiller nothwendiger Weise den Gottesdienst entweder der protestantischen oder der katholischen Kirche hätte darstellen müssen, wodurch sein Gedicht den Charakter des allgemein Menschlichen eingebüßt hätte. Freilich lag auch dieser kirchliche Kreis außerhalb seines Interesses und seiner Dichtung. Die Glocke wird endlich mit Strängen aus der Gruft emporgehoben; und der Dichter schließt mit dem Vers: „Friede sei ihr erst Geläute," welcher ohne Zweifel eine temporelle Beziehung auf die allgemeine Sehnsucht der Deutschen nach Beendigung der vieljährigen Kriege mit Frankreich hatte. Es wiederholt sich der Wunsch, daß nie des rauhen Krieges Horden das stille Thal durchtoben mögen, in welchem der Dichter lebte.

So zerfällt das ganze Kunstwerk in eine einleitende Betrachtung, in ein Gemälde des häuslichen und ein Gegenbild des öffentlichen Lebens, und schließlich in eine Skizzirung der religiösen Bestimmung der Glocke. Von den eilf Arbeitssprüchen gehören der Einleitung zwei und der Schlußbetrachtung eben so viele an [1], auf das Haus und den Staat kommen je drei solcher Anreden, und der eilfte Meisterspruch: „In die Erd' ist's aufgenommen" rc. liegt vermittelnd zwischen den beiden Hauptabschnittten des ganzen Gedichtes.

[1] Die Anrede „Herein! herein! Gesellen alle" rc., wo der Meister die Glocke tauft, muß ebenfalls hierher gezogen werden.

Wir sehen also auch hier die strengste Regelmäßigkeit — und wenn Schlegel in dem Wendtschen Musenalmanach für 1832 ein planloses Umherschweifen rügt [1], so könnte sich Schiller's Muse diesen Tadel, falls er mehr als ein bloßer Witz sein soll, für das größte Lob anrechnen. Wenn etwas anderes auszusetzen wäre, so hätte sich die Tadelsucht des geübten Kritikers nicht auf dieses Feld der logischen Form [2] geflüchtet, wo Schiller ohne Widerrede wahrhaft groß ist. Die kunstverständige Gestaltung liegt aber besonders auch in der Weise, wie die verschiedenen Theile des Gedichtes zu Einem Ganzen verbunden sind. Jedes der einzelnen Bilder in den beiden großen Kreisen des menschlichen Daseins knüpft sich nicht allein an die vorausgehende Verrichtung des Gusses, sondern schließt sich auch an die frühere Schilderung an, und stellt zugleich nur ein solches Ereigniß des Lebens dar, welches durch die Glocke gefeiert oder verkündigt wird, so daß jedes dieser Lebensbilder dreifach bezogen ist. Und wie die beiden vielumfassenden Sphären enge theils mit der einführenden, theils mit der abschließenden allgemeinen Betrachtung zusammenhangen, so sind sie mit einander selbst auf das kunstreichste verknüpft. Denn da, wo sich mit dem Tode der Gattin die zarten Bande des Hauses auf immerdar lösen, führt den Dichter der Gedanke der Todesruhe zur Idee der Ruhe von der Arbeit und zur Schilderung des Feierabends hinüber, welche ungezwungen die Betrachtung des öffentlichen Lebens einleitet, und diese vermittelnde Zeichnung des Feierabends ist um so passender, da sie mit dem Ausruhen der Gesellen von ihrer Arbeit zusammenfällt. Jedes Glied des Gedichtes, dessen Anfang und Ende abgerechnet, nimmt eine materielle Schilderung und zugleich ein Lebensgemälde auf, und bereitet auch wieder ein solches doppelte

[1] »A propos de cloches

Wenn jemand schwätzt die Kreuz und Queer,
Was ihm in Sinn kommt ungefähr,
Sagt man in Frankreich wohl zum Spotte:
»Il bavarde à propos de bottes«;
Bei uns wird nun das Sprichwort sein:
Dem fällt bei Glocken vieles ein« ꝛc.

[2] Siehe Theil 3, S. 88 f.

Element vor, so daß das unmittelbar vor Augen gestellte Geschäft und die in der Ferne der Phantasie vorgehaltenen Lebensereignisse sich zu einem Ganzen vereinigen, und es ist die Vorstellung des Gebrauchs der Glocke, welche die Verschmelzung dieser verschiedenartigen Bestandtheile möglich macht. So hat das Gedicht eigentlich zwei Motive: das Läuten der Glocke ist das Motiv der Betrachtungen, und ihr Guß das Motiv der Meistersprüche. Aber jene Schilderungen bilden nur den Hintergrund und gleichsam die Fortsetzung dieser vor unsere Augen gestellten, wechselnden Thätigkeit, dieser scenisch sich entwickelnden Handlung. Wenn das Feuer der Phantasie und die Wärme des Herzens, womit jene menschlichen Zustände geschildert sind, dem Glockenlied ein lyrisches Gepräge geben, so hat es dadurch, daß alles, was der Meister sagt, aus dem, was wir ihn thun sehen, hergenommen ist, auch eine dramatische Anschaulichkeit. Die lyrisch beseelten Lebensbilder entspringen gleichsam aus sichtbar dargestellten Vorgängen; sie erscheinen als zur Handlung gehörige Reden einer dramatischen Person. Wie sich uns früher die meisten Balladen als kleine Dramen darstellten, so ist auch dieses universelle Gedicht ein scenisches Gemälde, aber das, was uns hier unmittelbar vorgeführt wird, ist nur eine symbolische Handlung, welche die Bestimmung hat, das Entfernte, Zerstreute und Geistige durch eine unmittelbare, räumliche und augenfällige engbegrenzte Gegenwart zu veranschaulichen. Der dramatische Vordergrund ist nicht, wie bei den Balladen, Bestandtheil der Idee des Ganzen, sondern nur ein Mittel für sie.

Wir haben früher schon mehrere Gedichte kennen gelernt, in die Schiller auf eine charakteristische Weise, mehrfache Principien, Symbole, Richtungen zusammendrängte. So stellt die Klage der Ceres das Verhältniß des Realen zum Idealen zugleich durch das irrende Suchen der Göttin nach ihrer Tochter und durch die Pflanzen dar, welche ihr von derselben Kunde bringen [1]. Im Tanze wird uns die sittliche Harmonie zugleich durch die Ordnung des Weltalls und den

[1] Siehe Theil 3, S. 150 f.

Rhythmus des Tanzes versinnlicht; und im Spaziergange tritt die Menschenentwickelung in ihrem Verhältnisse zur Natur als die geistige, und der Lustwandelnde als die äußere Einheit des Gedichtes hervor, und das Schicksal der Menschheit knüpft sich uns symbolisch an eine Person. In der Glocke aber ist gleichsam ein Ueberschuß von Mitteln dieser kunstvollen Organisation: eine dreifache Beziehung jedes Gliedes, ein doppeltes (aber einstimmiges) Grundmotiv und eine dramatisch symbolische Behandlung des Ganzen.

Vergleichen wir die vier kulturhistorischen Gedichte mit einander, so ist es einmal ein Spaziergang, dann ein Sängerchor vor der Gemeine, ferner ein Sänger beim Gastmahl und endlich ein Glockenguß, welche die verschiedenen Zustände und Entwickelungsperioden der Menschheit sinnlich begrenzen. Die frühern Stücke führen uns das geschichtlich Gewordene vor, und haben daher einen ruhigern Ausdruck, während das Lied von der Glocke wirklich gegenwärtige, den Dichter nahe berührende Lebenszustände, mit aller Lebendigkeit der Gefühle verschmolzen, in wechselndem Sylbenmaße darstellt. Wie das Gedicht alle wesentlichen Verhältnisse des Menschenlebens durchläuft, so geht es zugleich, nach dem Ausdrucke Humboldt's, die Tonleiter aller menschlichen Empfindungen durch. Es ist eine lyrische Universaldichtung.

Wir betrachten endlich noch die verschiedenen Lebensbilder ihrem Inhalte nach.

Von den übrigen Kulturgedichten sind die persönlichen und häuslichen Momente, welche hier die Hälfte des Ganzen bilden, ausgeschlossen. Die im Fluge geschilderte Kindheit und die seelenvoll ausgemalte Jugendliebe verzweigen sich in uns längst bekannte Vorstellungen. Die Verse:

„Der Mutterliebe zarte Sorgen
Bewachen seinen goldnen Morgen,"

vergegenwärtigen uns das Epigramm, der spielende Knabe: „Spiele, Kind, in der Mutter Schoß![1] 2c." Dem Gemälde der Jugendliebe aber liegt offenbar der Gegensatz und die

[1] Siehe Theil 3, S. 195.

Wiedervereinigung der Geschlechter zu Grunde, wie sie uns Schiller in der gleichnamigen Elegie geschildert hat [1]. In beiden Gedichten „trennet sich von der holden Scham feurig die Kraft,“ „stürmt der Jüngling wild ins Leben hinaus,“ führt ihn die Liebe mit der Jungfrau zusammen. Nur die Bilder sind verschieden, und die tiefe Empfindung geht in der Glocke in Wehmuth über. Die Situation, wo der Jüngling „fremd ins Vaterhaus heimkehrt“ und die Jungfrau „mit züchtigen, verschämten Wangen“ vor ihm steht, erinnert uns an Maxens Schilderung des vom Kriege heimgekehrten Sohnes (Piccolomini, Akt 1, Scene 4):

„Ein Fremdling tritt er in sein Eigenthum, — —
Und schamhaft tritt als Jungfrau ihm entgegen,
Die er einst an der Amme Brust verließ.“

In dem folgenden Bilde der Verheirathung und des ehelichen Lebens ertönt die schon in den Idealen anklingende Klage über die Flüchtigkeit der Liebe wieder [2]:

„Ach! des Lebens schönste Feier
Endigt auch den Lebens-Mai“ ꝛc.

Die vier Verse: „Die Leidenschaft flieht“ ꝛc. machen dann den Uebergang von der Verheirathung zum häuslichen Leben, welches in dem Wirken und Erwerben des Vaters und in dem Walten und Bewahren der Mutter kontrastirend geschildert ist, gerade wie in Würde der Frauen das männliche und weibliche Leben einander entgegengestellt sind. Der Gegensatz in beiden Gedichten beruht auf denselben Grundideen, ist aber verschieden ausgeführt. Zuletzt sehen wir den Vater froh von des Hauses Giebel sein Glück überzählen und hören ihn sich mit stolzem Munde rühmen, vor des Geschickes Mächten sicher zu stehen — eine Situation, die wir schon aus dem Ring des Polykrates kennen. Diese Ueberhebung wird auch bestraft, wie an dem Beherrscher von Samos; das Verderben folgt der Sicherheit auf dem Fuße nach, wie in

[1] Siehe Theil 3, S. 145.
[2] Vergleiche Theil 3, S. 235 f.

Wallensteins Tod[1]: „Und das Unglück schreitet schnell.“ In der ersten Scene dieses Unglückes haben wir wieder die prachtvolle Darstellung eines Naturphänomens; die Feuersbrunst wird uns schon durch die freien, ganz dem Gegenstand hingegebenen und die Sache metrisch malenden Verse und durch den Klang der Sylben meisterhaft versinnlicht. Diesem furchtbaren Bilde tritt dann in sanft rührender Melodie in dem Tod der Gattin die zweite Unglücksscene gegenüber.

Der Frau gehört das Haus, dem Manne der Staat an. Während sich mit jener das Haus auflös't, muß dieser überlebend bleiben, daß der Staat geschildert werden könne; denn der Mann repräsentirt hier sein ganzes Geschlecht.

Mit dieser Schilderung erst greift unsere Dichtung ihrem Inhalt nach in den Spaziergang, dessen Doppelbild des friedlich geordneten und revolutionären bürgerlichen Lebens sie im Wesentlichen aufnimmt. Nur ist hier lyrisch gesagt, was im Spaziergang episch dargestellt ist, und die Betrachtung ist enger und weilt mehr auf der Oberfläche. Die Apostrophe an die „heilige Ordnung“ schließt sich auch an das eleusische Fest an, wo, philosophisch richtiger, dieselbe Wirkung dem Ackerbau zugeschrieben wird. Das Gemälde der Anarchie ist durch eine viel bestimmtere Beziehung auf die französische Revolution, als im Spaziergang, und zugleich symbolisch durch das Zerschlagen des „Mantels,“ welchen das glühende Erz nicht zersprengen darf, unvergleichlich treffend und überzeugend ausgeführt.

Das der Glocke am meisten verwandte Gedicht, der Spaziergang, hat mehr Tiefe, Ideenreichthum und Ursprünglichkeit; dagegen ist das Lied von der Glocke durch Aufnahme des Familienlebens umfangreicher; an Stoff, Empfindung und Ausdruck mannigfaltiger, viel kunstvoller organisirt und noch mehr poetisch belebt. An bewundernswürdiger Ausführung des Details stehen sich beide Werke gleich. Wie ich nachgewiesen habe, hatte Schiller alle Ideen in der Glocke schon früher bearbeitet, und so konnte er sich freier und leichter bewegen und alle seine Geisteskraft auf die Kunstform

[1] Vergleiche Theil 3, S. 309.

verwenden. Nur Ein Bild ist neu, ja bei Schiller einzig in seiner Art, nämlich die unvergleichliche naive Zeichnung der Frau in ihrem häuslichen Walten.

Der universelle Charakter der Glocke zeigt sich auch darin, daß die Personen nur allgemein gehalten, ja nicht einmal konsequent durchgeführt sind. Es lag Schillern hier nichts an Individuen; er will nur Zustände schildern. Das mag ihm in dieser poetischen Gattung erlaubt sein; aber gesagt muß es doch werden. So fällt der anfangs ruhig reflektirende Meister durch seine Anschauungen und Ergüsse ganz aus sich selbst. Die naive Hausfrau aber, von der wir eben sprachen, wie betrübt es uns, daß sie als Mädchen — denn es soll doch wohl dieselbe Person sein — nur die abstrakte Jungfrau der Schiller'schen Lyrik ist[1]: „ein herrliches Gebilde aus Himmelshöhen mit verschämten Wangen". Ferner wird hier nur Ein Kind zur Taufe in die Kirche getragen, aber hierzu passen die Worte nicht recht: „Vom Mädchen reißt sich stolz der Knabe," mit der folgenden Ausführung. Woher kommt plötzlich das zweite Kind? Man sieht, Schiller hat sich durch die Reminiscenz in seinem Gedichte, die Geschlechter: „Und von der holden Scham trennt sich feurig die Kraft," welcher Vers aber hier aufs beste motivirt ist, beherrschen lassen. Der Jüngling ist wieder der allgemeine stürmische und sentimentale Schiller-Jüngling. Warum muß er aber nochmals als Mann „hinaus ins feindliche Leben," da er ja schon als Jüngling wild ins Leben hinausstürmte, und eben von seiner weiten Wanderschaft ins Vaterhaus zurückkehrte? Diese Wiederholung gefällt um so weniger, da man nicht einsieht, wie der wohlhabende Gutsbesitzer, der sich uns doch hier, wenn auch schwankend, darstellt, in solchen Konflikt mit dem „feindlichen Leben" kommen kann. Aber Schiller konnte sich von seiner kontrastirenden Manier nicht losmachen, und so büßte er an Wahrheit ein, was er an Effekt gewann. Er dichtete hier durchaus nach jener Theorie in der Würde der Frauen: „Feindlich ist des Mannes Streben" ꝛc. Diese nebelige Charakteristik ist die schwache Seite des unsterblichen Werkes.

[1] Siehe Theil 3, S. 267 und sonst.

In der Gesammtentwickelung der lyrischen und epischen Kunstpoesie Schiller's nimmt die kulturhistorische und universelle Dichtung, deren Musterbilder der Spaziergang und die Glocke sind, die letzte Stelle ein. Wir werden in Zukunft nur noch einzelne Exemplare der bisherigen Gattungen kennen lernen. Die Dichtweisen, die sich aus dem Seelenprozeß Schiller's allmählig abgliederten, sind die ideelle Poesie, die Epigrammen, eine mehr oder weniger objective Gattung der Lyrik, die Balladen, und endlich die Kulturgedichte, welche letztern die Vortheile aller andern Arten vereinigen. Denn, um des Epigrammenspiels weiter nicht zu erwähnen, mußte Schiller's plastischem Talente die Ideenpoesie bald zu kahl und unfruchtbar, die Balladendichtung aber seinem philosophischen Geiste zu eng erscheinen, während sein Einsiedlerleben der reinen lyrischen Muse nur wenige Stoffe lieferte. Wenn aber an die Stelle des partikulären Balladenstoffes ein universalhistorischer oder allgemein menschlicher Gegenstand trat, so besaß er hierin ja eine eben so umfassende, als inhaltsreiche Masse, welche mit Einem Schlage seine Vernunft und seine Phantasie erfüllte. Das weite reale Menschenleben selbst sowohl der Vergangenheit als Gegenwart, wie er es zu einer philosophischen Weltbetrachtung denkend und fühlend verarbeitet hatte, ward das Feld seiner Dichtung. Wie er früher die Poesie in die Metaphysik verfolgte, so setzte er ihr jetzt den Entwickelungsgang und die Schicksale der Menschheit zum Ziel vor. Er betrat ein neues eigenthümliches und fruchtbares Gebiet. Diese Richtung war ihm um so nothwendiger, da bei ihm alles über das Individuelle hinaus zum Ganzen und Großen strebte.

Seine Dichtung überhaupt ist vorzugsweise eine Universalpoesie, so wie Andere Personen-, Familien- oder Volksdichter sind. Wie er in seine Dramen den Gehalt der Weltgeschichte legte [1], so strebte auch seine lyrische und epische Poesie, die ganze Menschheit zu umfassen. Und wie wir früher in ihm ein vorzügliches Talent zur Universalgeschichte anerkannten [2], so

[1] Siehe Theil 1, S. 316.
[2] Siehe Theil 2, S. 157 und 159.

war er zu dieser Universaldichtung, deren Schöpfer er ist, wie geboren, und durch seine Lage und seine Studien auf sie hingewiesen. In dieser Gattung schlugen alle eigenthümliche Anlagen seines Geistes zusammen, begegneten sich der Historiker, der Philosoph und der Poet, und offenbart sich der allgemeine Charakter seines Dichtens von der vortheilhaftesten Seite.

Drittes Kapitel.

Entscheidung für Maria Stuart. Lebensbezüge. Der letzte Musenalmanach. Geburt einer Tochter und Krankheit der Frau. Schema der Malthefer. Ueberzug nach Weimar.

Schiller hatte endlich die Wallenstein'sche Masse überwunden. Seine Geistesrichtung war durch dieses Werk für die noch übrigen Jahre seines Lebens bestimmt. Die Poesie hatte ein entschiedenes Uebergewicht über Philosophie und Geschichte gewonnen, welche seinem dramatischen Genie dienen mußten.

Jedes gelungene Werk spornte seinen Geist zu neuer Thätigkeit. Daher schreibt er schon am neunzehnten März 1799, zwei Tage nach der völligen Beendigung von Wallenstein's Tod, an Goethe: „Ich habe mich schon lange vor dem Augenblick gefürchtet, den ich so sehr wünschte, meines Werkes los zu sein, und in der That befinde ich mich bei meiner jetzigen Freiheit schlimmer, als der bisherigen Sklaverei. Die Masse, die mich bisher anzog und fest hielt, ist nun auf einmal weg und mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge. Zugleich ist mir, als wenn es absolut unmöglich wäre, daß ich wieder etwas hervorbringen könnte; ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. Habe ich wieder eine

Bestimmung, so werde ich diese Unruhe los sein, die mich jetzt auch von kleinern Unternehmungen abzieht." Abwechselnd eine längere Pause in der produzirenden Thätigkeit zu machen und sich ganz auf das Studiren, Lesen, Empfangen zu beschränken, wie es z. B. Lessing that, war ihm unmöglich. Nur wenn er selbstthätig war, lebte er. Er entschied sich für einen alten, dramatischen Plan, für Maria Stuart[1].

Sobald er von Weimar, wo er die Piccolomini und Wallenstein's Tod zum ersten Mal aufführen sah, nach Jena zurückgekehrt war, fing er sogleich den andern Tag, am 26. April 1799, die Geschichte der Maria Stuart sorgfältig zu studiren an, und setzte dieses Studium auch in seinem Gartenhaus fort, in welches er am 10. Mai wieder einzog[2].

Ehe er das Schema für das ganze Stück entworfen hatte und über alle Punkte mit sich einig war, begann er mit Lust und Freude, wie er schreibt, am 4. Juni die Arbeit.

Der Verkehr mit Goethe war wieder lebhaft, die Freunde besuchten sich in Weimar und in Jena abwechselnd. Goethe'n beschäftigten damals, außer seinem Epos, Achilleis, noch immer die periodische Zeitschrift der Propyläen, durch deren Theilnahme in Schiller der Sinn für die bildende Kunst mehr ausgebildet wurde. Im Jahr 1797 bekennt er von sich selbst, daß er ein Gespräch über bildende Kunst aus eigenen Mitteln nicht lange unterhalten, wohl aber ihm mit Nutzen zuhören könne.

In das zweite Stück des zweiten Bandes der Propyläen ließ damals ihr Herausgeber die allerliebste Kunstnovelle: Der Sammler und die Seinigen, einrücken, von welcher Schiller trefflich urtheilte: sie müsse als das heiter und kunstlos ausgegossene Resultat eines langen Erfahrens und Reflektirens auf jeden irgend empfänglichen Menschen wundersam wirken und ihr Gehalt sei nicht zu übersehen, eben weil so vieles Wichtige nur zart, nur im Vorbeigehen angedeutet sei[3]. Diese bedeutsame Schrift war die Frucht gemeinschaftlicher

[1] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 1, S. 95.

[2] Beide Angaben sind aus Schiller's täglichem Notizenbuch genommen, welches ich der von Schiller'schen Familie verdanke.

[3] Ebendaselbst Theil 5, S. 82.

Ideen, welche die Freunde im Gespräche über den abgehandelten Gegenstand austauschten und entwickelten. „Wie viel Antheil Sie an dem Inhalt und der Gestalt des Sammler's haben," schreibt Goethe seinem Freunde[1], „wissen Sie selbst. Wir selbst haben dabei viel gewonnen, wir haben uns unterrichtet, wir haben uns amusirt" 2c. Es erscheinen nicht allein, wie Frau von Wolzogen bemerkt, Schiller's Ansichten in den Aussprüchen des Philosophen, welcher in dem Aufsatze auftritt, sondern es läßt sich auch leicht nachweisen, wie eigentlich das Ganze auf Schiller'schen Grundideen ruht. Die wahre Kunst, war Schiller's Grundsatz, vereinige Ernst und Spiel, woraus folgte, daß es zweierlei entgegengesetzte Einseitigkeiten geben müsse, je nachdem man in der Kunst entweder nur Ernst oder nur Spiel suche. Bei jener Verbindung allein zeigt sich der Stil, in der einen oder andern Vereinzelung liegt die bloße Manier. Darnach theilten nun die Freunde sämmtliche Künstler und Kunstliebhaber in drei Klassen ein, in eine Klasse des Vollkommenen und in zwei einander entgegengesetzte Klassen des Unvollkommenen, und ordneten jeder der beiden letztern je drei sich entsprechende Arten unter, nämlich die Nachahmer, Charakteristiker und Kleinkünstler den manierirten Künstlern des Ernstes; die Imaginanten, Undulisten und Skizzisten den manierirten Künstlern des Spiels. Man muß Goethe's lebensvolle Darstellung[2] gelesen haben, um in dieser Nominklatur Inhalt und Bedeutung zu finden.

Seit seiner Rückkehr von der Schweizerreise konnte Goethe lange Zeit hindurch ungeachtet aller Vorsätze und Anfänge nicht mehr zum Produciren kommen; er kehrte immer wieder zum Theoretisiren zurück, in der Poesie, in der bildenden Kunst und in den Naturwissenschaften. Und wir tragen kein Bedenken, dieses theoretische Uebergewicht, in welches sich Goethe so schlecht schicken konnte und welches er zufälligen äußern Hindernissen und einem Mangel an poetischer Stimmung zuschrieb, auf die tiefgreifende Einwirkung des Schiller'schen Geistes zurückzuführen. Schiller und Goethe tauschten

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 83 fg.
[2] Goethe's Werke in zwei Bänden, Bd. 2, S. 572 ff.

ihre Naturen gegen einander aus: wie jener durch Goethe für immer zur Poesie zurückgeführt wurde, wandte sich dieser durch Schiller auf einige Zeit lang zur Reflexion. An den Sammler sollte sich eine verwandte Darstellung über den nützlichen und schädlichen Einfluß des Dilletantismus auf alle Künste anschließen. Das Schema hierzu ward von jedem der beiden Kunstfreunde besonders ausgearbeitet. Goethe's Entwurf [1] ist ausgeführter, reicher an Thatsachen und treffenden Bemerkungen, wogegen sich Schiller's kurze tabellarische Uebersicht, welche mir handschriftlich vorliegt, durch begriffsmäßige Bestimmtheit entschieden auszeichnet. So trat auch in dieser Kleinigkeit die Differenz beider Naturen hervor, und wenn man beide Arbeiten mit einander vergleicht, so findet man sehr wahr, was Goethe bei dieser Gelegenheit sagt: „Ueberhaupt wurden solche methodische Entwürfe durch Schiller's philosophischen Ordnungsgeist, zu welchem ich mich symbolisirend hinneigte, zur angenehmsten Unterhaltung [2]".

Solche theoretische Unterhaltungen stärkten Schillern und erfrischten ihn bei seiner Hauptarbeit. Er las in Erholungsstunden mancherlei, was ihm Neigung und Zufall in die Hände gaben: Stücke von Corneille, an denen er sehr viel zu tadeln fand; eine Lebensbeschreibung des Christian Thomasius, welcher Mann ihn sehr interessirte; Lessing's Dramaturgie, die ihn höchlich erfreute; auch labte er sich wieder am Aeschylus. Manche kleinere gesellschaftliche Genüsse brachten Abwechslung in das einförmige Leben. Mit Schelling und Niethammer wurde noch immer wöchentlich ein Abend bei einer l'Hombre-Parthie zugebracht — „zur Schande der Philosophie sei es gesagt," fügt er selbst hinzu. „Denn es ist wahrlich schlimm, daß man nichts Gescheidteres mit einander zu thun hat." Er erhielt zu dieser Zeit einen Besuch von seiner Schwester Reinwald von Meiningen mit deren Gatten; und auch seine ehemalige Freundin von Mannheim her, die Frau von la Roche, die sich damals bei dem Anbeter ihrer Jugend, Wieland, in Oßmannstadt aufhielt, —

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 44, S. 264 ff.

[2] Ebendaselbst, Bd. 31, S. 85.

drohte ihn, heimzusuchen. „Mir ist bei dieser Nähe der betagten Freundin,“ schreibt Schiller, „schlecht zu Muthe, da ich für alles, was drückt und einengt, gerade jetzt sehr empfindlich bin.“ Zum Glück schickte sie, weil sie die sogenannte Schnecke auf der Straße von Weimar nach Jena fürchtete, nur ihre beiden Enkelinnen, und Schiller mußte sich mit einer Charakteristik seines Freundes begnügen: „Frau von la Roche gehört zu den nivellirenden Naturen, sie hebt das Gemeine herauf und zieht das Vorzügliche herunter, und richtet das Ganze alsdann mit ihrer Sauce zu einem beliebigen Genuß an; übrigens möchte man sagen, daß ihre Unterhaltung interessante Stellen hat.“

Fehlte es dem Leben Schiller's an Anregungen von außen, so gab ihm der Weimar'sche Freund immer Kunde von der Welt, mit welcher er jetzt auch einen neuen Bund durch seinen Wallenstein geschlossen hatte. Er fühlte sich den Menschen näher gerückt, da er sie von seinem Einflusse und Beifall erfüllt sah.

Am 17. Mai war Wallenstein's Lager zum ersten Mal in Berlin gegeben worden. Der König und die Königin waren bei der Aufführung nicht zugegen; sie wollten das Stück bei einem Besuche in Weimar zuerst auf der Weimar'schen Bühne darstellen sehen. Goethe leitete die Proben und traf, wie man sich denken kann, die sorgfältigsten Vorbereitungen zu einer würdigen Darstellung. Der gefeierte Dichter kam in den Tagen der königlichen Gegenwart selbst nach Weimar, Anfangs Juli, und erfreute sich der wiederholten Anerkennung von einer der gebildetsten und edelsten Frauen des Vaterlandes. Auch in Lauchstedt wurden bald darauf die Wallenstein'schen Stücke gegeben: die pecuniären Bedingungen, die der Eigenthümer hierbei machte — denn damals war Wallenstein noch keinem Verleger verkauft — wurden ihm erfüllt. „Diese Vortheile,“ versichert er, „kommen mir bei meiner kleinen Haushaltung so erwünscht, wie der Regen, welcher seit vorgestern unser Thal erfreut und erfrischt hat“. Er stattete bald darauf Goethen seinen besten Dank ab für den Geldstrom, den er in seine Besitzungen geleitet habe. „Der Geist des alten Feldherrn führt sich nun als ein

würdiges Gespenst auf: er hilft Schätze heben". Bald nachher brachte ihm sein dramatisches Werk auch ein schönes Geschenk von Silberarbeit von Seiten der regierenden Herzogin in's Haus. „Die Poeten", bemerkt er hierbei, „sollten nur durch Geschenke belohnt, nicht besoldet werden; es ist eine Verwandtschaft zwischen den glücklichen Gedanken und den Gaben des Glücks: beide fallen vom Himmel".

Unterdessen rückte das dramatische Geschäft langsam, aber gründlich vorwärts. Um sich die englischen Zustände und Geschichte recht zu veranschaulichen, wurden vorerst historische Schriften gelesen. Am vierten Juni ward mit der Ausarbeitung der Maria der Anfang gemacht; am fünf und zwanzigsten Juli war der erste, am fünf und zwanzigsten August der zweite Akt vollendet [1]. Er hatte die Zusammenkunft der Königinnen im dritten Akt gedichtet, als er am dritten September eine Pause eintreten ließ, um eine kleine Reise zu seiner Schwiegermutter nach Rudolstadt zu machen. Er that es auch, um sich wieder in eine lyrische Stimmung zu Gunsten des Almanachs für 1800 zu versetzen. Mit dem Musenalmanach machte es sich der Herausgeber dieses Jahr bequemer, als sonst. Die liebenswürdige Dichterin, Fräulein von Imhof, lieferte ein episches Gedicht in sechs Gesängen, die Schwestern von Lesbos, welches mit einigen Beiträgen von Matthisson, Kosegarten, Gries und Andern, dem Bedürfniß größtentheils genügte. Goethe machte es sich zum besondern Geschäft, jenes zarte Frauenereigniß, dessen Verfasserin ihn früher als ein höchst schönes Kind, jetzt als ein vorzügliches Talent anzog, seinen rigoristischen Kunstforderungen möglichst anzunähern. Er ließ sich die sorgfältigste Revision und häufige Konferenzen mit der Verfasserin nicht verdrießen; und Meyer entwarf Zeichnungen zu dem Gedicht, welche aber der Kupferstecher in der punktirenden Manier ziemlich mittelmäßig nachbildete. Schiller hatte versprochen, wenigstens irgend etwas beizusteuern, und er glaubte um so mehr Wort halten zu müssen, um es zu verhüten, daß Cotta nicht auch an dem Almanach, wie damals an den Propyläen,

[1] Diese Angaben sind aus Schiller's Tagebuch genommen.

einen Verlust erlitte. Von den Schwestern zu Lesbos war eine Wirkung in's Große nicht zu erwarten. Er kam auf den Gedanken einer neuen Art Xenien für Freunde und würdige Zeitgenossen. Der Wechsel des Jahrhunderts schien ihm keine unschickliche Veranlassung zu sein, allen denen, mit denen man gewandelt und sich gefördert habe und auch allen persönlich Unbekannten, deren Einfluß man auf eine nützliche Art empfunden, ein Denkmal zu setzen. „Freilich," fügt er bei, „vestigia terrent. Das Tadeln ist immer ein dankbarerer Stoff, als das Loben, das wiedergefundene Paradies ist nicht so gut gerathen, als das verlorne, und Dante's Himmel ist auch langweiliger als seine Hölle. Außerdem ist der Termin gar zu kurz für einen so lobenswerthen Vorsatz." Endlich kehrte er zu dem lang gehegten Plan des Liedes von der Glocke zurück.

Bekanntlich wurde dieses Meisterwerk, dessen Inhalt und Kunstwerth oben entwickelt wurden, in Weimar später theatralisch dargestellt, und Goethe knüpfte an dasselbe in seinem Epilog die tief empfundenen Töne seiner großen, erhabenen Trauer um den frühgeschiedenen Freund. „Schiller's Glocke," erzählt er, „mit allem Apparat des Gießens und der fertigen Darstellung, die wir als Didascalia schon längst versucht hatten, ward 1806 gegeben, und so, daß die sämmtliche Schauspielergesellschaft mitwirkte, indem der eigentliche dramatische Kunst- und Handwerkstheil dem Meister und den Gesellen anheim fiel, das übrige Lyrische aber an die männlichen und weiblichen Glieder, von den ältesten bis zu den jüngsten, vertheilt und jedem charakteristisch zugeeignet ward. Hierdurch ließ sich dem Meister und seinen Gesellen, herandringenden Neugierigen und Theilnehmenden eine Art von Individualität verleihen. Auch der mechanische Theil des Stücks that eine gute Wirkung. Die ernste Werkstatt, der glühende Ofen, die Rinne, worin der feurige Bach herabrollt, das Verschwinden desselben in die Form, das Aufdecken von dieser, das Hervorziehen der Glocke, welche sogleich mit Kränzen, die durch alle Hände laufen, geschmückt erscheint, das alles zusammen gibt dem Auge eine angenehme Unterhaltung." — Zehn Jahre nach des Dichters Tod ward sein Andenken zugleich mit dem

Gedächtniß Iffland's, dessen Geburtstag nicht weit von dem Todestag Schiller's fällt, dadurch dramatisch erneut und gefeiert, daß zuerst die beiden letzten Akte von Iffland's Hagestolzen und ein sich anschließendes, den Verfasser verherrlichendes Nachspiel dargestellt, dann aber Schiller's Lied von der Glocke nach der genannten Einrichtung vorgeführt wurde. Hierauf trat eine Muse unter der hochschwebenden Glocke hervor, und sprach Goethe's Epilog [1]. Indem wir den Leser wegen des Nähern dieser Feier des Todten auf Goethe [2] selbst verweisen, kehren wir zu dem Lebenden zurück.

Der Musenalmanach für 1800 war der letzte, welchen Schiller herausgab, und nur in Betracht des Liedes von der Glocke (dem Schiller noch die Erwartung und den Spruch des Confucius vom Raume beifügte) kann man sagen, daß dieser Almanach kein so dünnes Ende nahm, als die Horen. Von Goethe enthält er gar nichts. Wir können aber dem ungünstigen Urtheil, welches Goethe bei Eckermann über die Herausgabe der Horen und der Musenalmanache fällt, er und Schiller hätten an diesen periodischen Schriften nur ihre Zeit verschwendet, sie hätten sich dabei von der Welt mißbrauchen lassen und das Unternehmen sei für sie selbst ganz ohne Folge gewesen — wir können diesem Urtheil unmöglich beitreten. Wenn Goethe an einer andern Stelle desselben Buches mit Zufriedenheit davon spricht, wie sie sich zur Thätigkeit gehetzt und getrieben hätten — welcher äußere Anlaß war denn vorhanden zu diesem fördernden Hetzen und Treiben, als eben diese Zeitschriften? Gewiß sind sie die Nöthigung gewesen zu manchem trefflichen Aufsatze, zu manchem unsterblichen Gedichte, wodurch die Welt so viel gewann, als die Verfasser selbst. Richtiger spricht Goethe hierüber an einem andern Orte [3]: „Hätte es nicht an Manuskript zu den Horen und Musenalmanachen gefehlt, ich hätte die Unterhaltungen der Ausgewanderten nicht geschrieben, den Cellini nicht übersetzt, ich hätte die sämmtlichen Balladen und Lieder, wie sie

[1] Goethe's Werke in Duodez, Theil 13, S. 169.

[2] Ebendaselbst, Theil 45, S. 77.

[3] In einem Briefe an Christian Fr. Schultz. S. Rheinisches Museum für Philologie, Jahrgang 4, Heft 3.

die Musenalmanache geben, nicht verfaßt, die Elegien wären, wenigstens damals, nicht gedruckt worden, die Xenien hätten nicht gesummt und im Allgemeinen, wie im Besondern wäre gar manches anders geblieben.“ Was hier Goethe von sich sagt, gilt in viel höherm Grade von Schiller, welchem seine besten ästhetischen Aufsätze und schönsten kleineren Gedichte von diesen Zeitschriften abgezwungen wurden. Außerdem waren die Horen und Almanache unstreitig das äußere Band zwischen Schiller und Goethe, nicht nur die Einleitung ihrer Bekanntschaft, sondern auch der Grund und Boden, auf welchen sie ihre Freundschaft unterhielten. Daß aber dem jüngern, stets rastlos fortschreitenden Manne der größere Gewinn zufiel, kann nicht in Abrede gestellt werden.

Am dreizehnten September kehrte Schiller wieder von Rudolstadt nach einem Aufenthalt von acht Tagen nach Jena zurück, und nachdem die Familie am fünften September vom Gartenhaus wieder in die Stadt gezogen war, ward unserm Freunde am eilften Oktober, Nachts um halb eilf Uhr, sein drittes Kind geboren. Die Schwiegermutter (sie ward allgemein chere mère genannt) stellte alsbald sich ein, und die kleine Karoline Henriette Louise ward am fünfzehnten Oktober Vormittags getauft. Pathen waren die chere mère, die von Gleichen'schen Ehegatten und Goethe. Die Wöchnerin befand sich in der ersten Zeit nach Umständen wohl; Goethe schickte der „liebwerthen Frau“ mit seinem schönsten Glückwunsch ein Glas Eau de Cologne zur Erquickung. Mit der Kleinen hatte es auch einen guten Fortgang, und sie versprach eine fromme, ruhige Bürgerin des Hauses zu werden. Aber die Wöchnerin verschlimmerte sich, ihre Zufälle gingen in ein förmliches Nervenfieber über, sie phantasirte, der Schlaf verließ sie. Am dreiundzwanzigsten Oktober schrieb Schiller in sein Tagebuch: „An diesem Tage ist Lolo sehr krank geworden.“ Er schwebte in großer Besorgniß, denn das Schlimmste konnte eintreten, obgleich der treffliche Arzt Starke noch Trost einsprach. Ihre Phantasien gingen ihm durch's Herz und unterhielten eine ewige Unruhe. Die Kranke wollte niemand um sich leiden, als ihn und ihre Mutter, welche durch ihren ruhigen und besonnenen Beistand in diesen leidensvollen Tagen

dem Gatten eine große Stütze war. Auch die Freundin Griesbach war mit ihrer Hülfe nahe. Schiller's Gesundheit jedoch hielt sich, obgleich der Bekümmerte abwechselnd sechs Nächte ganz durchwachte. Das Fieber legte sich nach dem ein und zwanzigsten Tag, aber die Besinnung stellte sich noch nicht ein; es zeigte sich eine große Schwäche des Kopfes und oft völlige Geistesverwirrung. Kalte Umschläge wurden um den Kopf gelegt, so daß die Kranke doch wieder auf Augenblicke die Ihrigen erkannte. Dieser Zustand erhielt sich geraume Zeit. Der Schlaf stellte sich nachher wieder ein, aber die Frau sprach mehrere Tage lang keine Sylbe, schien ihren Mann und ihre Mutter kaum zu erkennen, und nahm beinahe nichts zu sich. Eine hartnäckige Stumpfheit, Gleichgültigkeit und Abwesenheit des Geistes war es, was Schillern am meisten ängstigte. Als er endlich wegen ihres Lebens nicht mehr in Sorgen zu sein brauchte, als die Besinnung allmählig wiederkehrte, ging er mit seiner Schwiegermutter einen halben Tag nach Weimar; der immerwährende quälende Anblick und die Nachtwachen hatten den besorgten Gatten niedergedrückt, er bedurfte einer Veränderung und Erholung. Die Kranke wurde in dieser Zeit der zuverlässigen Pflege der Frau Griesbach überlassen. Seinen ältesten Sohn Karl nahm er mit, und ließ ihn bei Goethe zurück. Dieser kam nachher selbst nach Jena, um durch seine Gegenwart des Freundes Gedanken abzuleiten und aufzurichten. Erst am ein und zwanzigsten November konnte Schiller in sein Notizenbuch schreiben: „An diesem Tag ist Lolo um vieles besser gewesen und hat einen Brief geschrieben.“ Beinahe sechs Wochen dauerte es, bis sie wieder zur Genesung aus der schmerzvollen und beängstigenden Krankheit zurückkehrte.

In dieser Zeit war an geistige Beschäftigung nicht zu denken, und Schiller hatte früher im ahnenden Vorgefühl gesagt, er müsse jetzt noch in ruhigen Tagen sein Drama möglichst fördern, denn er wisse nicht, was ihm das häusliche Evenement Störendes bringen könne; doch fand er in den ersten Tagen nach der Niederkunft seiner Frau einige Mußestunden, um eine kleinere Arbeit auszuführen. Der Herzog von Weimar, dessen Gewogenheit und Theilnahme er sich

fortwährend zu erfreuen hatte, wünschte den Plan zu seiner Maltheser-Tragödie zu sehen. Wir wissen, wodurch Schiller auf die Idee zu diesem Schauspiel geführt wurde, und was ihn bewog, dasselbe einstweilen zurückzulegen [1]. Denn aufgegeben hatte er diesen Plan keineswegs. Seine Maltheser beschäftigten ihn häufig, wenn er von seinen poetischen Arbeiten ausruhte.

Um doch etwas zu thun, arbeitete Schiller jetzt das Schema dieser Tragödie für seinen huldvollen Herzog in's Reine. „Es wird mit diesem Stoff recht gut gehen," urtheilte er [2], „das punctum saliens ist gefunden, das Ganze ordnet sich gut zu einer einfachen, großen und rührenden Handlung. An dem Stoff wird es nicht liegen, wenn keine gute Tragödie, und so wie Sie wünschen, daraus wird." Schiller's Leben war zu kurz für alle seine Plane — nur der Entwurf findet sich in der Sammlung seiner Werke; seine Willensmeinung hat er testamentarisch hinterlassen.

Es ist sehr zu bedauern, daß dieser Plan nicht ausgeführt worden ist. So viel man aus der Idee urtheilen kann, würde uns Schiller eine Aeschyleische Tragödie geliefert haben, welche an Erhabenheit beinahe alle seine andern Tragödien übertroffen hätte. Die Scenen, in denen sich der Großmeister und St. Priest dem Tode weihen und auch die übrigen Ordensglieder mit ihrem Heldensinn erfüllen, St. Priest's Leichnam auf die Bühne gebracht wird und der Vater die hohe Bestimmung seines verklärten Sohnes preis't — enthalten den erhabensten Heroismus, und mußten zur Darstellung dessen drängen, wodurch der Mensch jedem Geschick überlegen ist. Das Schicksal wird hier, besser als durch Redensarten, durch die furchtbare Türkenmacht im Hintergrund repräsentirt, welche die Insel umgürtet hat und die kleine Schaar der Ritter zu erdrücken droht, und die um so schrecklicher erscheint, da wir sie nicht unmittelbar vor uns spielen sehen, sondern von ihren Verwüstungen nur aus dem Munde derer hören, welchen diese ebenfalls bevorstehen. Das Grandiose der Bestürmung des

[1] Siehe Band 3, S. 280, 282 und 284 f.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 198.

Forts St. Elmo, welche eigentlich der Stoff der Tragödie ist, wird durch die Befürchtungen und Entschlüsse der nicht unmittelbar theilnehmenden Ritter gesteigert. Es ist eine doppelte Handlung, eine auf und eine zweite hinter der Scene, die mit einander in Wechselwirkung stehen. Dabei ist der Plan ganz einfach und natürlich, wodurch sich der Entwurf dieses Stücks zu seinem Vortheil von der Braut von Messina unterscheidet, deren Komposition an sehr schwachen Fäden hängt. Dem Chore ist in den Malthesern eine freiere, selbstständigere Stellung angewiesen, als in diesem Schauspiel: er vertritt den reinen, guten Geist des Ordens. Kurz, in dem Schema liegen nur Keime des Gedeihlichen. Durch einen hocherhabenen Charakter würde sich dieses Drama ausgezeichnet haben.

Gegen Ende Novembers 1799 genas Schiller's Gattin von ihrer schweren Krankheit, und schon am dritten December desselben Jahres hielt die Schiller'sche Familie ihren Ueberzug von Jena nach Weimar.

Mit dem Gedanken, Jena gegen Weimar zu vertauschen, hatte sich unser Freund seit Jahren getragen. Schon im Herbst 1795 spricht Humboldt in einem Briefe an ihn davon, daß der Aufenthalt in einer größern Stadt ihm mehr Stoff von außen zuführen, und ihm eine frohere, mannigfaltigere Existenz gewähren würde, denn er lebe doch meistentheils in einer wahren Einsamkeit. Humboldt räth ihm daher, seinen früher einmal lebhaft ergriffenen Plan wieder hervorzusuchen — nämlich nach Weimar zu ziehen. Bis dahin ging noch manches Jahr hin. Es wurde ihm 1798 die Würde eines Professors ordinarius durch seinen Herzog zu Theil, von welcher er nur wünschte, daß sie ihn möchte wärmer halten; denn etwas Reelles war nicht damit verknüpft. Daß er aber jetzt einen Schwager und eine Schwägerin in Weimar hatte, war ein neuer Reiz, der besonders für seine Frau sehr anlockend sein mußte. Goethe rieth ihm, er solle sich nach einem Quartier für den Winter in Weimar umsehen; wenn ihm auch das Schauspiel nichts gewähre, so sei es doch immer ein großer Genuß, alle acht Tage eine artige Oper zu hören; übrigens werde es ihm bei dem bekannten Weimar'schen Isolationssystem an der Einsamkeit zu Hause nicht fehlen, und

es würde auch von Vortheil für ihn sein, die äußern Einwirkungen nicht ganz auszuschließen. Aber ein solches Winterquartier stand, weil die Wohnungen überhaupt sehr selten und theuer waren, doppelt schwer zu miethen. Als Wallenstein vollendet war, erwachte die alte Idee mit neuer Stärke, und selbst der allgemeine Beifall schwellte und erweiterte seine Wünsche. Gerade im Sommer 1799 war Goethe durch Geschäfte und Störungen gehindert, daß er eine lange Zeit gar nicht nach Jena kommen konnte, und es wandelte den einsamen Dichter oft eine große Sehnsucht nach Gedankentausch mit einem gleichgestimmten Geiste an. „Es wird meiner Existenz einen ganz andern Schwung geben, wenn wir wieder zusammen sind," schreibt er; „denn Sie wissen mich immer nach außen zu treiben; wenn ich allein bin, versinke ich in mich selbst." Was sollte er auch noch in Jena weilen, wo ihn kein Geschäft band, wo man mit den Philosophen selbst nur Karten spielen konnte?

Bei der Ausarbeitung seiner Maria Stuart fühlte er das Bedürfniß theatralischer Anschauungen besonders lebhaft. „Ich werde mich schlechterdings entschließen müssen, die Wintermonate in Weimar zuzubringen. Die ökonomischen Mittel zur Realisirung dieser Sache sollen mich zunächst beschäftigen." Goethe versprach, das Seinige dazu beizutragen, um dieses löbliche Vorhaben zu erleichtern. Die größten Schwierigkeiten machte die Wohnung. Auf einen Vorschlag Goethe's, daß er selbst, von seiner Familie getrennt, in einem Quartier im herzoglichen Schloß wohnen möchte, wollte er nicht eingehen. Er werde es immer vorziehen, antwortete er, wenn es sich machen lasse, mit seiner Familie zusammen zu wohnen. Es traf sich endlich, daß er das Logis miethen konnte, in welchem bisher seine alte Freundin, Frau von Kalb, gewohnt hatte. Er zahlte jährlich hundertzweiundzwanzig Thaler; denn daran war nicht zu denken, die Wohnung nur für den Winter zu miethen. Der Kontrakt mußte sogar auf mehrere Jahre geschlossen werden.

„Sobald Sie wegen Ihres Quartiers einig sind," schrieb Goethe, „wollen wir für Holz sorgen, ein Artikel, an den

man in Zeiten denken muß." Es war Schillern schon vor fünf Jahren eine Zulage versprochen worden, und sein Herzog war ihm immer huldreich gewesen; Schiller wandte sich jetzt an ihn in einem noch erhaltenen Brief[1]. Das einfache, wahrhaftige Schreiben drückt ganz den ehrenfesten Character eines Biedermannes aus, der sich seinem gütigen Fürsten mit vollem Vertrauen nahen darf. Wie hätte sein rechter Sinn auch die rechte Sprache verfehlen können? Schiller's Bitte war übrigens auch dadurch motivirt, daß der Herzog ihm in dem verflossenen Frühjahr den Wunsch zu erkennen gegeben hatte, daß er öfters nach Weimar kommen und länger da bleiben möchte; auch hoffte er durch seine Gegenwart dem Theater Nutzen verschaffen zu können, wozu er sich gegen Goethe von ganzem Herzen erbot. Diesem war, nach seinem eigenen Geständnisse, das Kunststück nie gelungen, mit seinem Anordnen und Befehlen ein ästhetisches Anregen und Beleben zu verbinden[2]. „Der Herzog bestimmte ihm," erzählt Goethe bei Eckermann, „damals einen Gehalt von jährlich tausend Thalern, und erbot sich, ihm das Doppelte zu geben, im Fall er durch Krankheit verhindert sein sollte, zu arbeiten. Schiller lehnte dieses letzte Anerbieten ab und machte nie davon Gebrauch. Ich habe das Talent, sagte er, und muß mir selber helfen können. Nun aber bei seiner vergrößerten Familie in den letzten Jahren, mußte er der Existenz wegen jährlich zwei Stücke schreiben, und um dieses zu vollbringen, trieb er sich, auch an solchen Tagen und Wochen zu arbeiten, in denen er nicht wohl war; sein Talent sollte ihm zu jeder Stunde gehorchen und zu Gebote stehen"[3].

Sind auch diese Angaben nicht ganz richtig, so war doch jedenfalls für das Holz in seinem Quartier vorerst gesorgt, und er konnte seine Uebersiedelung bewerkstelligen. Auch für seine eben genesene Gattin war es ein dringendes Bedürfniß, den schmerzlichen Erinnerungen ihrer Krankheit zu entfliehen, um in der neuen Umgebung die gewohnte Heiterkeit wieder

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 178 f.
[2] Ebendaselbst Theil 3, S. 355.
[3] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 308.

zu gewinnen. Was Schiller selbst erwartete, darüber drückt er sich gegen Goethe so aus: „Zwar verberge ich mir nicht, daß sich von dem Einfluß der dortigen Societät eben nicht viel Ersprießliches erwarten läßt, aber der Umgang mit Ihnen, einige Berührungen mit Meyern, das Theater und eine gewisse Lebenswirklichkeit, welche die übrige Menschenmenge mir vor Augen bringen muß, werden gut auf mich und auf meine Beschäftigung wirken."

Wir beschließen unsern Bericht über die kleinen Lebensverhältnisse des großen Dichters nicht, ohne zwei Briefe an seine Mutter aus dieser Zeit mitgetheilt zu haben [1]. Bei den vielfältigen Arbeiten und Bestrebungen und der großen Masse von Werken dieser Jahre ist es besonders erfreuend und rührend, bei Schillern in dem Kreise seiner Liebe zu weilen. Der erste Brief ist geschrieben, als er die Nachricht vom Tode seines Vater erhalten hatte, schon im September 1796 [2]; aus dem zweiten sehen wir, daß ihm bei seinem Weggehen von Jena nicht tausend, sondern — vierhundert Thaler jährlichen Gehalts zugesichert waren.

Ohne Datum.

Liebste Mutter!

„Herzlich betrübt ergreife ich die Feder, mit Ihnen und den lieben Schwestern den schweren Verlust zu beweinen, den wir zusammen erlitten haben. Zwar gehofft habe ich schon eine Zeitlang nichts mehr; aber wenn das Unvermeidliche eingetreten ist, so ist es immer ein erschütternder Schlag. Daran zu denken, daß etwas, das uns so theuer war, und woran wir mit den Empfindungen der frühen Kindheit gehangen und auch im spätern Alter mit Liebe geheftet waren, daß so etwas aus der Welt ist, daß wir mit allem unserm Bestreben es nicht mehr zurückbringen können, daran zu denken ist immer etwas Schreckliches. Und wenn man erst, wie Sie, theuerste, liebste Mutter, Freude und Schmerz mit dem

[1] Siehe die bei Schweizerbart in Stuttgart 1839 erschienenen Nachträge zu Schiller's Werken, Band 2, S. 469 ff.

[2] Siehe Theil 3, S. 168 f.

verlorenen Freund und Gatten so lange, so viele Jahre getheilt hat, so ist die Trennung um so schmerzlicher. Auch wenn ich nicht einmal daran denke, was der gute verewigte Vater mir und uns allen gewesen ist, so kann ich mir nicht ohne wehmüthige Rührung den Beschluß eines so bedeutenden und thatenvollen Lebens denken, das ihm Gott so lange und mit solcher Gesundheit fristete, und das er so redlich und ehrenvoll verwaltete. Ja wahrlich, es ist nichts Geringes, auf einem so langen und mühevollen Laufe so treu auszuhalten, und so wie er noch im dreiundsiebenzigsten Jahre mit einem so kindlichen, reinen Sinn von der Welt zu scheiden. Möchte ich, wenn es mich gleich alle seine Schmerzen kostete, so unschuldig von meinem Leben scheiden, als Er von dem seinigen! Das Leben ist eine so schwere Prüfung, und die Vortheile, die mir die Vorsehung in mancher Vergleichung mit ihm vergönnt haben mag, sind mit so vielen Gefahren für das Herz und für den wahren Frieden verknüpft. Ich will Sie und die lieben Schwestern nicht trösten, Ihr fühlt alle mit mir, wie viel wir verloren haben, aber Ihr fühlt auch, daß der Tod allein dieses lange Leiden endigen konnte. Unserm theuren Vater ist wohl, und wir alle müssen und werden ihm folgen. Nie wird sein Bild aus unserem Herzen erlöschen, und der Schmerz um ihn soll uns nur noch enger unter einander vereinigen."

„Vor fünf und sechs Jahren hat es nicht geschienen, daß Ihr, meine Lieben, nach einem solchen Verluste noch einen Freund an einem Bruder finden, daß ich den lieben Vater überleben würde. Gott hat es anders gefügt, und er gönnt mir noch die Freude, Euch etwas sein zu können. Wie bereit ich dazu bin, darf ich Euch wohl nicht mehr versichern. Wir kennen einander alle auf diesem Punkt und sind des lieben Vaters nicht unwürdige Kinder."

„Sie, theure Mutter, müssen sich Ihr Schicksal jetzt ganz selbst wählen, und in Ihrer Wahl soll keine Sorge Sie leiten. Fragen Sie sich selbst, wo Sie am Liebsten leben, hier bei mir, oder bei Christophinen [1], oder im Vaterland mit der

[1] Frau Hofräthin Reinwald in Meiningen.

Louise [1]. Wohin Ihre Wahl fällt, da wollen wir Mittel dazu schaffen. Vor der Hand müssen Sie ja doch, der Umstände wegen, im Vaterlande leben, und da läßt sich unterdessen alles arrangiren."

„In Leonberg, glaube ich, würden Sie die Wintermonate noch am leichtesten zubringen, und mit dem Frühjahr kämen Sie mit der Louise nach Meiningen, wo ich aber ausdrücklich rathen würde, eine eigene Wirthschaft zu treiben. Doch davon das nächste Mal mehr. Ich würde darauf bestehen, daß Sie hieher zu mir zögen, wenn ich nicht fürchtete, daß es Ihnen bei mir viel zu fremd und zu unruhig sein würde. Sind Sie aber nur erst in Meiningen, so wollen wir Mittel genug finden, uns zu sehen und Ihnen die lieben Enkel zu bringen."

„An Reinwald habe ich wieder geschrieben und ihm vorgestellt, daß Christophine sich jetzt nicht sogleich auf den Rückweg machen kann. Ohnehin kann ja jetzt noch Niemand durch jene Gegend reisen. Ist alles Unangenehme der Geschäfte vorbei und sind Sie, liebste Mutter, etwas beruhigt, so kann sie dem Wunsche ihres Mannes nachgeben."

„Ein großer Trost wäre mir's, Sie, liebste Mutter, wenigstens in den ersten drei, vier Wochen nach der Trennung von Christophinen bei Bekannten zu wissen, weil die Gesellschaft unserer Louise Sie doch immer an die vorigen Zeiten zu sehr erinnern wird."

„Sollte aber keine Pension von dem Herzog gegeben werden und der Verkauf der Sachen Sie nicht zu lange aufhalten, so könnten Sie vielleicht mit den Schwestern gleich nach Meiningen reisen, und würden sich dort in der neuen Welt um so eher beruhigen."

„Alles, was Sie zu einem gemächlichen Leben brauchen, muß Ihnen werden, beste Mutter, und es ist nun hinfort meine Sache, daß keine Sorge Sie mehr drückt. Nach so viel schwerem Leiden muß der Abend Ihres Lebens heiter oder doch ruhig sein, und ich hoffe, Sie sollen im Schooße Ihrer Kinder und Enkel noch manchen frohen Tag genießen."

[1] Später an Franth verheirathet, der zuerst Pfarrer in Kleversulzbach, dann in Möckmühl war; vergl. Theil 1, S. 5.

„Alles, was unser theurer Vater an Briefschaften und Manuscripten hinterlassen, kann mir durch Christophinen mitgebracht werden. Ich will suchen, seinen letzten Wunsch zu erfüllen, der auch für Sie, liebste Mutter, Nutzen bringen soll.“

„Herzlich umarmen wir Sie und die lieben Schwestern. Meine Lotte würde selbst geschrieben haben; aber wir haben heute das Haus voll Gäste und in dieser Zerstreuung war's unmöglich. Sie hat mit mir den verewigten Vater, den sie immer recht herzlich geliebt, beweint, und ihr tiefer Antheil an diesem Verlust hat sie mir noch lieber und theurer gemacht. Auch meine Schwiegermutter und Wolzogens, die gerade hier sind, sind sehr davon gerührt worden und lassen tausendmal grüßen. Ihr ewig dankbarer Sohn

F. Sch.“

„Meiner guten Louise wünsche ich zu ihren guten Aussichten und dem braven jungen Mann Glück, der ihr seine Hand anbietet und durch sein edles Betragen an dem Krankenlager unseres Vaters seine rechtschaffene Gesinnung an den Tag gelegt hat. Vielmals soll sie mich ihm, als meinem künftigen Schwager, empfehlen, und ihn im voraus meiner Freundschaft und herzlichen Ergebenheit versichern.“

Jena, den 8. Oktober 99.

„Mit großer Freude, liebste Mutter, haben wir die guten Aussichten, die sich unserer lieben Louise endlich geöffnet haben, vernommen, und wünschen ihr herzlich dazu Glück. Da sie Gelegenheit gehabt hat, den Mann, mit dem sie sich entschließt, ihr Leben künftig zuzubringen, genau kennen zu lernen, so wird sie in diesen Stand keine anderen Erwartungen mitbringen, als die auch erfüllt werden können; sie wird sich in seine Gemüthsart zu schicken und alles, was an diesem Stand anhängig ist, zu ertragen wissen. Ein eigener Heerd und die hausfräuliche Würde werden ihr viel Freude machen, wie ich nicht zweifle, und auch das wird ihr kein geringes Vergnügen sein, daß sie ihre gute liebe Mutter im eigenen wohlbestellten Hause bewirthen und pflegen kann.“

„Ihnen, liebste Mutter, muß es zu großem Trost gereichen, alle Ihre Kinder jetzt versorgt zu sehen und in einem

jungen Geschlecht wieder aufzuleben. Meine zwei Kleinen sind Gottlob bisher immer gesund geblieben, und dem neuen Ankömmling, der nicht über drei Wochen mehr ausbleiben kann, sehen wir mit froher Hoffnung entgegen. Wir haben eine gute Amme ausfindig gemacht; ohne eine solche hätten wir das Kind nicht mehr aufzuziehen gewagt, denn der kleine Ernst hat zwei ganze Jahre gebraucht, um sich von seiner Schwächlichkeit zu erholen, und hat uns mehrmal durch gefährliche Zufälle in Schrecken gesetzt."

„Wir werden nach überstandenen Wochen meiner Frau nach Weimar ziehen und den Winter dort zubringen. Ich habe Geschäfte dort, und der Herzog will mich dort haben; er hat mir deßwegen auf eine sehr schmeichelhafte Weise meine Besoldung verdoppelt, so daß ich jetzt vierhundert Thaler von ihm habe, jährlichen Gehalt. Es ist freilich noch ein kleiner Theil dessen, was unsere Wirthschaft jährlich braucht; indessen ist es doch eine große Erleichterung, und das Uebrige kann ich durch meinen Fleiß, der mir wohl bezahlt wird, recht gut verdienen. Wir stehen uns jetzt doch, mit dem, was uns meine Schwiegermutter jährlich gibt, auf etwas über tausend Gulden Reichsgeld; dies nehme ich ein, ohne etwas dafür zu thun, und tausend vierhundert Gulden, die ich noch außerdem brauche, habe ich noch alle Jahre durch meine Bücher verdient. Weil das Holz in Weimar theurer ist als hier, so sind mir noch vier Meß Holz für diesen Winter unentgeldlich angewiesen worden, und ich habe noch allerlei kleine Vortheile zu hoffen, denn ich stehe sehr gut beim Herzog und der Herzogin."

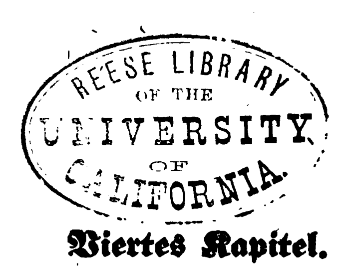
„Das Präsent in Silber [1], von dem ich diesen Sommer schrieb, ist auch angekommen und sehr prächtig. Es wird auf fünfundzwanzig Louisd'ors geschätzt. Weil wir künftig nur den Sommer in Jena zubringen und im Garten wohnen, so habe ich nun kein Quartier mehr in der Stadt und dafür eines in Weimar, welches sehr geräumig und hübsch ist. Binnen einem Jahr hoffe ich mich doppelt meublirt zu haben, daß ich des Herumziehens mit meinen Sachen nicht bedarf."

[1] Siehe Theil 4, S. 118.

„Lottchen und Karl grüßen Sie herzlich, liebste Mutter. Ich hoffe im nächsten Brief das Nähere zu erfahren, wann Louise Hochzeit macht. Tausendmal umarme ich Sie, ewig mit der herzlichsten Liebe Ihr dankbarer Sohn

Schiller."

„Herr Professor Abel schrieb mir kürzlich und erzählte mir, daß er Sie in Leonberg gesprochen. Grüßen Sie ihn aufs beste von mir."



Viertes Kapitel.

Uebersicht der Kunstansichten Schiller's, welche in seinem Briefwechsel mit Goethe enthalten sind.

Die Korrespondenz zwischen Schiller und Goethe wird, seit die Freunde in Einem Orte wohnten, seltener und verliert merklich an Interesse und Gehalt. Sie versparten sich wichtige Gegenstände für das Gespräch auf; denn sie waren nur noch selten und auf kurze Zeit von einander getrennt. Hier möchte daher der Ort sein, Schiller's Kunstansichten und kritische Urtheile aus diesem Briefwechsel, an welchen die vier ersten Bände so reich sind, übersichtlich zusammenzureihen.

Diese Darstellung wird uns den Fortgang der ästhetischen Gedankenentwickelung Schiller's bezeichnen, und schließt sich organisch an die früher skizzirten philosophischen Aufsätze an. Ueberschlagen wir seinen theoretischen Geistesgang im Großen, so sehen wir, wie er von der Spekulation über das Erhabene und Schöne ausging, dann dessen Werth für das wirkliche Menschenleben nachwies, hierauf die möglichen Dichtungsweisen untersuchte, bis er zuletzt mit beiläufigen, aus der Praxis geschöpften Ansichten und mit Urtheilen über bestimmte, ihn interessirende Kunstwerke endigte. Hier ist also ein gegliedertes Absteigen vom Allgemeinen zum Besondern und Einzelnen,

eine stufenmäßige Annäherung an das Praktische von den höchsten Prinzipien.

Es galt Schillern seit seiner ernstlichen Rückkehr zur Poesie allein um die Darstellung, und hierauf bezog er nun sein Denken. Er machte nur noch gelegentliche Streifzüge in das Feld der Metaphysik. Aber da er die sittlich ästhetische Welt zu einer ziemlichen Vollendung in seinem denkenden Bewußtsein ausgebildet hatte, so genoß er den Vortheil, sich alles Vorkommende tiefer, klarer und bestimmter deuten zu können. Es finden sich auch überall Bezüge zwischen seinem System und diesen besondern Ansichten und Urtheilen.

Wie wir schon früher bemerkten [1], schlug er jetzt den Werth der Spekulation für die poetische Ausübung sehr gering an. Er widerrieth Goethen, wie dieser bei Eckermann versichert, das Studium der Kant'schen Philosophie. Kant könne ihm nichts geben; in Goethe's richtiger Intuition liege alles vollständig, was die Analysis nur mühsam suche, und er brauche nichts von der Philosophie zu borgen, sondern diese könne nur von ihm lernen. Er that den Ausspruch, daß am Ende doch die Hauptsache auf dem Zeugnisse der Empfindung beruhe, und also einer subjektiven Sanktion bedürfe, die nur die Beistimmung unbefangener Gemüther gewähren könne [2]. Er verlangte zur richtigen Beurtheilung eines Kunstwerkes außer dem Verstand auch die Einbildungskraft [3] und „das, was man Gemüth nennt [4]".

Goethe dichtete mehr nach einem gewissen Instinkt, als nach Begriffen. Auch Schiller ging von einem bewußtlosen Anfang aus, nur verdeutlichte er sich seine Phantasien und Gefühle und gestaltete sie vernunftgemäß idealisch, ehe er sie darstellte. Reflexion und Produktion durchschlangen sich. „In Ihnen," schreibt er an Goethe [5], „trennen sich diese beiden Geschäfte und das eben macht, daß beide als Geschäft so rein ausgeführt werden. Sie sind wirklich, so lange Sie

[1] Siehe Theil 3, S. 361.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 57.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 438 ff.
[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 373.
[5] Ebendaselbst Theil 4, S. 1 f.

arbeiten, im Dunkeln und das Licht ist bloß in Ihnen; und wenn Sie anfangen zu reflektiren, so tritt das innere Licht von Ihnen heraus und bestrahlt die Gegenstände Ihnen und andern. Bei mir vermischen sich beide Wirkungsarten, und nicht sehr zum Vortheil der Sache". An einer andern Stelle führt er seine Meinung weiter aus: „Der Dichter fängt nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtsein seiner Operationen nur so weit kommt, um die erste dunkle Totalidee seines Werkes in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darin, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es ins Objekt überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut, als der Dichter, von einer poetischen Idee gerührt sein, aber er kann sie in kein Objekt legen, er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Nothwendigkeit darstellen. Eben so kann der Nichtpoet so gut, als der Dichter ein Produkt mit Bewußtsein und mit Nothwendigkeit hervorbringen; aber ein solches Werk fängt nicht mit dem Bewußtlosen an und endigt nicht in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewußtlose mit dem Besonnenen macht den poetischen Künstler aus". Wenn Schiller daher dem Schelling die Behauptung nicht zugeben konnte, daß die Kunst vom Bewußtsein ausgehe, so war er mit der entgegengesetzten Meinung, welche die Schlegel zu Wortführern hatte, noch unzufriedener. Daher, schreibt er an Goethe bei Gelegenheit der Uebersendung eines Journals: „Sie werden erstaunen, darin zu lesen, daß das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewußtlos sein soll, und daß man es besonders Ihrem Genius zum großen Vorzug anrechnet, ganz ohne Bewußtsein zu handeln. Sie haben also sehr Unrecht, sich, wie bisher, rastlos dahin zu bemühen, mit der größtmöglichen Besonnenheit zu arbeiten und sich Ihren Prozeß klar zu machen. Der Naturalism ist das wahre Zeichen der Meisterschaft, und so hat Sophokles gearbeitet [1].

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 284.

Es ist aber nicht zu bezweifeln, daß Goethe diesem bewußtlosen Prozeß mehr einräumte, als Schiller. Goethe selbst spricht sich hierüber bestimmt genug aus: „Ich glaube, daß alles, was das Genie als Genie thut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Ueberlegung, aus Ueberlegung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und That nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt“ [1]. So wenig hält Goethe auf die Theorie, daß er sagt, es gebe am Ende keinen andern Weg, sich ästhetisch auszubilden, als theilnehmende Betrachtung und Uebung [2]. Dann aber war Schiller's Besonnenheit beim Dichten vorzüglich ein Reflektiren auf seinen Gemüthszustand und ein Steigern seiner Gefühle zu allgemeinen Ideen; Goethe's Besonnenheit dagegen war nicht auf die eigenen Geistesthätigkeiten zurückgebogen, sondern ging gleichsam in die ruhige und feste Anschauung des Gegenstandes auf. Wenn er reflektirte, so geschah es, wie Schiller oben bemerkt, nicht zur Zeit des Dichtens, und seine Reflexionen selbst wurzelten immer in der Anschauung. Goethe idealisirte daher nicht den Inhalt seiner Dichtungen, sondern nur dessen Form; Schiller's verallgemeinernde Reflexion erhob auch den poetischen Stoff auf ideellen Boden.

Einer der Hauptpunkte, auf den sich Schiller's jetzige praktische Urtheile bezogen, war die Selbstständigkeit der Poesie und schönen Kunst überhaupt. Schon früher, namentlich in der Abhandlung über das Pathetische [3], hatte er auf das bestimmteste die Unabhängigkeit des Poetischen vom Moralischen nachgewiesen [4]. Aber seine Theorie mußte das erstere vom leztern immer von neuem befreien, weil sein mächtiges sittliches Interesse seine Dichtung immer

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 258.
[2] Ebendaselbst, Theil 3, S. 146.
[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1168. 2. u. (Oktavausgabe B. 11, S. 505 f.).
[4] Siehe Theil 2, S. 336.

wieder an sich riß und sie einem fremden Dienst unterordnen wollte. Jedes Kunstwerk sollte nur seiner eigenen Schönheitsregel und keiner andern Forderung unterworfen sein; aber gerade auf diesem Wege werde es mittelbar alle übrige Forderungen am besten befriedigen. Die poetische Stimmung sei ein selbstständiges Ganze, in welchem alle Unterschiede und Mängel verschwänden, und die Poesie dürfe es eben so wenig auf die Veredlung, wie auf die bloße Erholung abgesehen haben [1]. Die rein ästhetische Wirkung eines Kunstwerkes gebe sich durch eine, mit Kraft und Rüstigkeit verbundene, hohe Gleichmüthigkeit und Freiheit des Geistes kund. So lagen ihm das Moralische und das Aesthetische in zwei verschiedenen, wenn auch angrenzenden Gebieten. Er sagte, daß sich das Moralische nur auf unsern Willen, das Aesthetische auf das Ganze unserer verschiedenen Kräfte beziehe [2], und fand auch den Unterschied beider darin, daß das Aesthetische in einer Mannigfaltigkeit von Exemplaren, das Moralische hingegen nur in einem einzigen realisirt werden könne [3]. Schiller wollte daher nie lehren und bessern, sondern bezweckte die allgemeine veredelnde Wirkung auf den gesammten Menschen, welche er die ästhetische Erziehung nannte. Daher tadelt er es an Friedrich Heinrich Jacobi, daß dieser an Wilhelm Meister moralische Forderungen anlege; und fügt hinzu: Sobald mir einer merken läßt, daß ihm in poetischen Darstellungen irgend etwas näher anliegt, als die innere Nothwendigkeit und Wahrheit, so gebe ich ihn auf [4]. Eben so rügt er es an Diderot's ästhetischen Aussprüchen, daß derselbe noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke sehe, und diese nicht genug in dem Zustande und Charakter der Personen und in der Darstellung selbst suche; immer müsse ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderm dienen, er suche den Effekt der schönen Künste in einem bestimmten Resultat für den Verstand oder für die

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1255. (Oktavausg. Bd. 12, S. 312).

[2] Ebendaselbst S. 1211. 1. v. (Oktavausgabe B. 12, S. 108). Ebendaselbst S. 1209. Anmerk. (Oktavausg. B. 12, S. 101 f.).

[3] Schiller's und Humboldt's Briefwechsel, S. 414.

[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 124

moralische Empfindung [1]. Diderot habe bei all seinem hohen Genie, tiefen Gefühl und klaren Verstand doch nicht einsehen können, daß die Kultur durch Kunst ihren eigenen Gang gehen müsse, und daß sie keiner andern subordinirt sein könne, ungeachtet sie sich an alle übrige so bequem anschließe [2]. Auch an den Deutschen hat Schiller dieß zu tadeln. Eine Recension, die er über Hermann und Dorothea gelesen, habe es ihm wieder aufs neue bestätigt, „daß die Deutschen nur für's Allgemeine, für's Verständige und für's Moralische, und nicht für das Poetische Sinn haben" [3]. Die wenigsten Menschen, bemerkt er, können in der Kunst die nackte Natur ohne Störung genießen [4]. Diese Trennung des Aesthetischen vom Moralischen war denn auch eine Hauptursache, warum er in seine Dichtungen die Vaterlandsliebe nicht als ein förderndes Moment einfließen ließ. Er meinte, die Poesie solle nicht auf den Staatsbürger in dem Menschen, sondern auf den Menschen in dem Staatsbürger zielen; denn ihr Wirkungskreis sei das Total der menschlichen Natur und sie führe kein besonderes Geschäft aus, wie z. B. das sei, Nationalgefühle zu entzünden [5]. Schiller war, wie in seiner Historiographie, so auch in seiner Dichtkunst ein Kosmopolit. Doch lag ihm die Rücksicht auf Zeitgenossen und Vaterland bei weitem nicht so fern, als Goethen. Er rechnet es Hermann und Dorothea als ein Verdienst an, daß das himmlische Gemälde den Deutschen in seiner Neigung und seinen Bedürfnissen berühre; und meint, der Dichter müsse den Forderungen seines Zeitalters entgegen kommen, denn es sei eben so unmöglich als undankbar für ihn, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen, und sich seiner Zeit wirklich entgegensetzen wollte [6].

Wie es sich Schiller angelegen sein ließ, die Poesie von der Gerichtsbarkeit des Moralischen und Politischen zu

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 185.
[2] Ebendaselbst S. 196.
[3] Ebendaselbst Theil 4, S. 2.
[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 270.
[5] Schiller's Werke in E. B., S. 1168. 2. (Oktavausgabe Bd. 11, S. 505).
[6] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 12.

befreien, so machte er ihre Rechte auch gegen die bloße Natur geltend. In der Abhandlung über das Erhabene entwickelt er seine ganze Ansicht hierüber[1]: Die Kunst habe alle Vortheile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu theilen, denn sie behandle dasjenige als Hauptzweck und als ein eigenes Ganzes, was die Natur — wenn sie es nicht gar absichtslos hinwerfe — bei Verfolgung eines ihr näher liegenden Zwecks bloß im Vorbeigehen mitnehme; die Kunst sei völlig frei, weil sie von ihrem Gegenstande alle Schranken absondere und lasse auch das Gemüth des Betrachters frei, weil sie von der Natur nur den Schein nachahme. So sei der Mensch hier, wie auch in andern Fällen von der zweiten Hand besser bedient, als von der ersten. Daher meinte er auch, man müsse durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung, namentlich im Drama, der Kunst Luft und Licht verschaffen, und er hoffte von der Oper, daß sich aus ihr, wie aus den Chören des alten Bacchusfestes das Trauerspiel in eine edlere Gestalt loswickeln könnte[2]. Er und Goethe sprachen viel davon, wie Natur und Kunst nothwendig auseinandergehalten werden müßten[3]. Goethe hat in seiner Kunstnovelle, „Der Sammler und die Seinigen", besonders diesen Punkt klar hervorgehoben, und derselbe Gegenstand sollte in dem Aufsatz über Dilettantismus zur Sprache kommen. Doch nahm er diese Entfernung der Kunst von der Natur auch nicht zu weit an. Der Künstler, sagte er[4], müsse sich über das Wirkliche erheben, aber doch innerhalb des Sinnlichen stehen bleiben, sonst werde seine Darstellung phantastisch. Ueberhaupt sei die Reduction empirischer Formen auf ästhetische die schwierige Operation, auf welche es hierbei ankomme.

Wenn die Freunde auf die nachgewiesene Weise die Kunst selbstständig zu machen sich bestrebten, so unterhielten sie sich bisweilen auch über die Wirkung der Poesie

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1268. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 369).
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 396 und 397.
[3] Ebendaselbst Theil 5, S. 50.
[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 2. Band 2. f.

auf den Menschen. Von einem so großartigen Einflusse, wie er sich in den ästhetischen Briefen auseinander gesetzt findet, war natürlich nicht mehr die Rede. Wo Goethe mitsprechen sollte, mußte es sich um das Nahe, Ausführbare handeln, und wenn man Schiller's Briefe an Goethe mit denen an Humboldt vergleicht, so sieht man es deutlich, daß sich der Briefwechsel nach seinem Korrespondenten gar vielfach richtete. Man müsse, sagte Schiller, es den Leuten, wie sie einmal seien, durch die Poesie nicht wohl, sondern recht übel machen; man müsse sie inkommodiren, ihnen die Behaglichkeit verderben, sie in Unruhe und Erstaunen setzen. Dadurch allein lernten sie an die Existenz einer Poesie glauben, und bekämen Respekt vor dem Poeten. Etwas aber sei doch in allen Menschen, was für den Poeten spreche, und dieses unbekannte Etwas müsse auch der ungläubigste Realist für den Samen des Idealismus erkennen, welcher es allein verhindere, daß das gewöhnliche Leben mit seiner gemeinen Empirie nicht alle Empfänglichkeit für das Poetische zerstöre. Hierdurch werde wenigstens ein Ausgang aus der Empirie geöffnet, obgleich die schöne und freie ästhetische Stimmung dadurch lange noch nicht gegeben sei" [1]. Obgleich nun Schiller, besonders als Dramatiker, immer das Publikum vor Augen hatte, so wollte er doch immer nur auf ächt poetischem Wege, und niemals durch äußere Mittel, wie sie auch dem gemeinen Talente und einer bloßen Geschicklichkeit zu Gebote stehen, auf dasselbe wirken [2]. Aber Goethe bekümmerte sich eigentlich wenig um die Wirkung seiner Poesien, und dichtete deßwegen nur um so ungestörter und freier. Er hatte ja, wie er sagte, einen absoluten Unglauben an die Menschen; und meinte einmal, man müßte ein Gedicht machen können, welches alle Welt lobte, und auf das man selbst nicht sonderlich viel hielte. Daher konnte er denn auch auf das Sentimentale, welches der Freund bisweilen in Anregung brachte, nicht recht eingehn. Dieser äußerte sich (im Jahr 1797) dahin, nichts außer dem Poetischen reinige

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 210.
[2] Ebendaselbst Theil 6, S. 146.

das Gemüth so sehr von dem Leeren und Gemeinen, als die sentimentale Empfindungsweise, welche auch in geringfügige Gegenstände Reichthum, Tiefe und Ideengehalt dadurch lege, daß sie dieselben gleichsam symbolisch auffasse. Das Sentimentale sei zwar noch nicht poetisch, aber doch menschlich und das Menschliche sei immer der Anfang des Poetischen, das nur der Gipfel davon sei [1]. Goethe hatte von dieser sentimentalen Stimmung im Leben auch Anwandlungen, aber er trennte sie ganz und gar von der poetischen, und sagt einmal, er habe seit langer Zeit gar keine Spur einer andern, außer der poetischen Stimmung in seinem Wesen empfunden. Goethe betrachtete also die Welt meist (und dichtend immer) rein ästhetisch; Schiller's Gefühl faßte sie immer mit der interessirten Theilnahme des Sittlichen auf, und wickelte von dieser erst die poetische Stimmung los. Diese Sonderung gelang ihm aber selbst dann nicht immer, als er von seiner sentimentalen Behandlung, wie er sie früher forderte [2], so ziemlich abgekommen war. Wenigstens sagt er im Jahre 1798: „Die, der naiven entgegengesetzte sentimentale Stimmung sei dem Menschen nicht natürlich, sie sei eine Unart“ [3]. Ich finde nicht, daß er diese seine Meinung nachher widerrufen hätte.

An solche Unterhaltungen über das Sentimentale und Naive knüpften sich manche geistreiche Bemerkungen über das Moderne und Antike und über die neuere und alte Zeit an. Immer von neuem kehrte Schiller zu den alten Griechen zurück, deren Geist und Eigenthümlichkeit er längst so wahr aufgefaßt hatte. Die Tragiker und besonders Homer waren fortwährend die nie versiegende Quelle des Genusses, der Stärkung, der Belehrung! „In diesen Tagen,“ schreibt er am 27. April 1798, „lese ich den Homer mit ganz neuem Vergnügen. Man schwimmt ordentlich in einem poetischen Meere, aus dieser Stimmung fällt man auch in keinem einzigen Punkte und alles ist ideal bei der himmlischsten Wahrheit;“ und am 19. März 1799 schreibt er seinem Freund in

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 255 f.
[2] Siehe Theil 3, S. 77.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 250.

Bezug auf dessen Achilleis, woran Goethe damals arbeitete: „Wie beneide ich Sie und Ihre jetzige Thätigkeit! Sie stehen auf dem reinsten und höchsten poetischen Boden, in der schönsten Welt bestimmter Gestalten, wo alles gemacht ist und alles wieder zu machen ist. Sie wohnen gleichsam im Hause der Poesie, wo Sie von Göttern bedient werden. Ich habe in diesen Tagen wieder den Homer vorgehabt und den Besuch der Thetis beim Vulkan mit unendlichem Vergnügen gelesen. In der anmuthigen Schilderung eines Hausbesuches, wie man ihn alle Tage erfahren kann, in der Beschreibung eines handwerksmäßigen Geschäfts ist ein Unendliches in Stoff und Form enthalten und das Naive hat den ganzen Gehalt des Göttlichen." Mit welcher Theilnahme stimmte Goethe bei: „Ihr Brief trifft mich wieder bei der Ilias. Das Studium derselben hat mich immer in dem Kreise von Entzückung, Hoffnung, Einsicht und Verzweiflung durchgejagt." Auf die Wolf'sche Hypothese ging Goethe bald ein, bald verwarf er sie, je nachdem die eine oder die andere Vorstellungsart seinen jedesmaligen Produktionen günstig war. Es schien ihm begreiflich, wie man aus dem ungeheuern Vorrathe der rhapsodischen Genieprodukte, die früher existirten, mit subordinirtem Talent, ja mit bloßem Verstand, die beiden Kunstwerke, die uns noch übrig sind, habe zusammenstellen können [1]. Bald meinte er wieder, man müsse alle Chorizonten mit dem Fluche des Bischofs Ernulphus verfluchen, und wie die Franzosen auf Tod und Leben die Einheit und Untheilbarkeit des poetischen Werkes in einem feinen Herzen festhalten und vertheidigen. Das aus diesen entgegengesetzten Ansichten hervorgehende Endresultat war dann, über diesen Gegenstand sei alle Gewißheit auf ewig verloren, und es lebe überhaupt kein Mensch mehr und werde nicht wieder geboren werden, der es zu beurtheilen im Stande sei; er wenigstens finde sich jeden Augenblick einmal wieder auf einem subjectiven Urtheil, so sei es andern vor uns gegangen und werde andern nach uns so gehen. [2] Vielleicht das besonnenste Urtheil! Denn es scheint eine Thorheit, zu Gunsten einer ungewissen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 184.
[2] Ebendaselbst und S. 207.

Meinung den ästhetischen Werth beider Gedichte, der nur in ihrem Ganzen liegt, zu zerstören und ihren bildenden Einfluß, namentlich beim Schulunterricht, zu verkümmern. Schiller, dessen Kunsturtheil immer nur durch ein wohlgeordnetes, harmonisch organisirtes Ganze befriedigt werden konnte, war den Chorizonten immer auf das entschiedenste abgeneigt. „Es muß einem, wenn man sich in einige Gedichte hineingelesen hat, der Gedanke an eine rhapsodische Aneinanderreihung und an einen verschiedenen Ursprung nothwendig barbarisch vorkommen: denn die herrliche Kontinuität und Reciprocität des Ganzen und seiner Theile ist eine seiner wirksamsten Schönheiten"[1]. Man kennt sein sinnvolles Epigramm: „Immer zerreißet den Kranz des Homer[2]" 2c.

Von nichtdeutschen modernen Dichtern kamen besonders häufig Shakspeare und die französischen Tragiker zur Sprache. Jener blieb der fortwährende Gegenstand der Bewunderung; diese stießen eigentlich Schiller's poetischen Sinn und Gemüth ab, aber sein Verstand wußte ihnen endlich doch ihre Stelle in der ästhetischen Kulturgeschichte anzuweisen. In der Abhandlung über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen[3] äußerte er sich dahin, daß der feine Geschmack der Franzosen in dem, was das Herz rühre und erhaben sei, nur das Verständige suche, und nur dieses empfinde und prüfe: es sei dieß der Einfluß der Kultur und des Alters, welchen glücklich zu besiegen der höchste Charakterruhm eines gebildeten Mannes wäre. In dem Aufsatze über tragische Kunst meint er, die Franzosen hätten es beinahe zur Regel erhoben, den im Schauspiel sprechenden Personen Betrachtungen in den Mund zu legen, die nur ein kalter Zuschauer anstellen könne"[4]. „In dem Trauerspiel der ehemaligen Franzosen", fährt er dann in dem Aufsatz über das Pathetische fort, „kommt uns höchst selten oder nie die leidende Natur zu Gesicht, sondern meistens nur der deklamatorische Poet oder auch der auf Stelzen gehende Komödiant;

[1] Ebendaselbst Band 4, S. 170.

[2] Siehe Theil 3, S. 221.

[3] Schiller's Werke in E. B., S. 1174, 1 u. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 530).

[4] Ebendaselbst S. 1178. 1. (Oktavausg. B. 11, S. 549).

und den französischen Tragikern macht es ihre angebetete Decenz vollends ganz unmöglich, die Menschheit in ihrer Wahrheit zu zeichnen. Die Könige, Prinzessinnen und Helden eines Corneille und Voltaire ziehen weit eher ihre Menschheit aus, als sie Ihre Würde und ihren Rang ablegen. Sie gleichen den Königen und Kaisern in den alten Bilderbüchern, die sich sammt der Krone zu Bette legen[1]". Wenn nun Schiller, welcher die Regel die Trösterin aller Schwachen nannte, und die Immunität der Kunst von allen willkürlichen Konventionen proklamirte, die Wahrheit der Natur und Poesie gegen die Franzosen in Schutz nahm; so konnte er auf der andern Seite doch auch mit Shakspeare nicht ganz zufrieden sein. Seine eigenen organisch angelegten Dramen sind von denen des Engländers sehr verschieden, und er vergleicht einmal dessen Styl mit der bunten und wilden Regellosigkeit der Gärten seiner Landsleute[2]. „Der Charakter der Natur", sagt er, „ist eben so wenig bloße Mannigfaltigkeit, als Einförmigkeit". Was ihm im Allgemeinen diese wilde Regellosigkeit im Drama noch mehr zuwider machte, war der sich ihr zugesellende rohe Naturalismus und willkürlich phantastische Dilettantismus, welcher auf Anlaß gewisser Schriftsteller am Ende des vorigen Jahrhunderts in unsere Literatur einbrach.

Ueberhaupt befand sich Schiller gegen seine Zeit auch in anderer Beziehung in einem vollkommenen Gegensatz, und er meinte wohl, der Krieg gegen sie sei das Alleinige, was man nicht zu bereuen habe. Die neuere Zeit nennt er eine politisch-rhetorische Welt, welcher der reine poetische Sinn ganz abgehe, und er vergleicht sie mit der englischen Revolutionsepoche. „Solche Zeiten sind recht dazu gemacht, Poesie und Kunst zu verderben, weil sie den Geist aufregen und entzünden, ohne ihm einen Gegenstand zu geben. Er empfängt dann seine Objekte von innen, und die Mißgeburten der allegorischen, der spitzfindigen und mystischen Darstellung entstehen"[3]. Diese Worte enthalten Schiller's

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1161. 2. (Oktavausg. B. 11, S. 472).
[2] Ebendaselbst S. 1186. Anmerkung. (Oktavausg. B. 11, S. 509).
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 134.

eigenes Schicksal in seiner ersten Lebensperiode. Hierher gehören denn die häufigen Klagen beider Freunde, daß die neuere Zeit den Dichter so wenig fördere. „Die specifischen Bestimmungen", urtheilt Goethe,[1] „sollten dem poetischen Genie, wenn ich nicht irre, von außen kommen und die Gelegenheit das Talent determiniren. Warum machen wir so selten ein Epigramm im griechischen Sinn? Weil wir so wenig Dinge sehen, die ein's verdienen. Warum gelingt uns das Epische so selten? Weil wir keine Zuhörer haben u. s. w". „Der Mangel einer ästhetischen Nahrung und Einwirkung von außen und die Opposition der empirischen Welt gegen den idealischen Hang", sagt Schiller beistimmend,[2] „richten manches gute Talent zu Grunde". Wir wissen, daß er diesen Gegenstand auch in dem Gedichte, die Sänger der Vorwelt, trefflich behandelt hat.

Von den bisher zusammengestellten Reflexionen ist aber kaum eine Gruppe so wichtig, als die Ansichten beider Freunde über die eigentliche Ausübung der Dichtkunst überhaupt und namentlich der epischen und dramatischen. Wir sprechen vorerst vom Allgemeinen, wobei besonders die Begriffe, Inhalt und Form, in Frage kommen.

Den Inhalt theilen wir füglich in Stoff und Gehalt, je nachdem er ein äußerlich gegebener, oder ein geistiger, aus Ideen oder Gefühlen hergeholter Inhalt ist. So sagt Schiller selbst, richtig unterscheidend, von einem Werke: „Es ist reich an Stoff, doch äußerst arm an Gehalt"; aber er fügt von seinem idealen Standpunkt ausgehend einseitig hinzu: „Nun glaube ich aber, daß das, was ich Gehalt nenne, allein der Form fähig sein kann; was ich Stoff nenne, scheint mir schwer oder niemals damit verträglich zu sein"[3]. Goethe z. B. hat in seinem Römischen Karneval bloßem äußern Stoff die herrlichste Gestaltung gegeben. Tacitus dagegen erfüllte seinen dürftigen Geschichtsstoff mit dem reichen Gehalt seines Innern, und gab diesem Amalgam

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 392.
[2] Ebendaselbst Theil 3, S. 212.
[3] Ebendaselbst S. 32.

eine plastische Form; ein ganz objektiver Schriftsteller hätte jene äußere Masse für sich darstellen können.

Ueber das Verhältniß des Inhalts zu der Form war Schiller mit sich lange Zeit nicht einig, und offenbar diente bei ihm die bekannte Kant'sche Formel, daß das Schöne nur in der Form, niemals im Inhalt liege, nur dazu, seine Unklarheit zu unterhalten. Wir haben in den Beurtheilungen der Recensionen über Bürger's und Matthisson's Gedichte auf Widersprüche aufmerksam gemacht, die aus dieser Unklarheit hervorgingen [1]. Mit Unrecht hat Schiller die Darstellung der Landschaft in das Feld der Dichtkunst ziehen wollen. Die Landschaft als solche gehört der Malerei an. Auf die Menschenmalerei, meint Goethe, komme doch am Ende in der Dichtkunst alles an [2], oder wie er in seinem Leben sagt: Die Hauptsache sei Darstellung der Sitten, Charaktere, Leidenschaften, kurz des innern Menschen, auf den die Dichtkunst vorzüglich angewiesen sei [3]. Alles Aeußere dient ihr nur als Mittel und Boden zur anschaulichen Entwickelung dieses innerlich Menschlichen. Ja Goethe schließt mit Recht manche Seiten dieses Menschlichen aus, z. B. „die metaphysischen Aussprüche der Vernunft", und sagt, das Feld noch näher begrenzend: Die Poesie ist doch eigentlich auf die Darstellung des empirischen pathologischen Zustandes des Menschen gegründet [4].

Wie nun die Poesie überhaupt ein bestimmt abgegrenzte Reich hat, so haben auch alle besondere Dichtungsgattungen ihre besondern Felder, durch welche das Eigenthümliche derselben bestimmt wird. Daher ist die Wahl des Gegenstandes auch immer eine Hauptsorge unserer Dichter. „Der ganze Cardorei in der Kunst", schreibt Schiller [5], „liegt darin, eine poetische Fabel zu erfinden. Der Neuere schlägt sich mühselig und ängstlich mit Zufälligkeiten herum, und über dem Bestreben der Wirklichkeit recht nahe zu kommen,

[1] Siehe Theil 2, S. 296 und 300 ff.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 143.
[3] Goethe's Werke in Duodez, B. 25, S. 80.
[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 334.
[5] Ebendaselbst S. 50 ff.

beladet er sich mit dem Leeren und Unbedeutenden, und läuft darüber Gefahr, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin alles Poetische besteht". Goethe antwortet hierauf beistimmend: „Auf dem Glück der Fabel beruht freilich alles, man ist wegen des Hauptaufwandes sicher, die meisten Leser und Zuschauer nehmen denn doch nichts weiter mit davon, und dem Dichter bleibt doch das ganze Verdienst einer lebendigen Ausführung, die desto stetiger sein kann, je besser die Fabel ist. Wir wollen auch deßhalb künftig sorgfältiger als bisher, das, was zu unternehmen ist, prüfen". Und auf seiner Schweizerreise von Stuttgart aus schreibt ebenderselbe: „Dannecker leidet daran, woran wir Modernen alle leiden: an der Wahl des Gegenstandes. Diese Materie, die wir so oft besprochen haben, erscheint mir immer in ihrer höhern Wichtigkeit. Wann werden wir armen Künstler dieser letzten Zeiten uns zu diesem Hauptbegriff erheben können"![1] Deßwegen wohl nannten die Freunde das jetzige Zeitalter so schlecht, weil es nur das Konventionelle, das Berechnete, das Mechanische zeigt, aber das Wahre, Reine, Bedeutende der menschlichen Natur verhüllt, schwächt und zerstört. Nur in Hermann und Dorothea, sagte Goethe, habe ihm die moderne Zeit einmal einen tauglichen Stoff geliefert. „Es wäre schon viel für die Kunst gethan", meinte er, „wenn man den Begriff der Gegenstände, die sich selbst darbieten, und anderer, die der Darstellung widerstreben, recht anschaulich und allgemein machen könnte". Er arbeitete daher mit Meyer ein Schema über die zulässigen Gegenstände der bildenden Kunst aus. So entsprang der belehrende Aufsatz: Von den Gegenständen der bildenden Kunst, in dem ersten Bande der Propyläen, wo diese Gegenstände in vortheilhafte, gleichgültige und widerstrebende eingetheilt werden. Wohl verdiente dieser höchst wichtige Punkt auch in Bezug auf die Poesie wissenschaftlich und ausführlich behandelt zu werden. In dem Briefwechsel aber findet sich von Schiller hierüber nur Eine Aeußerung. Er meint, um jene erste Klasse zu vermitteln, müsse man von dem Begriffe

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 232.

der absoluten Bestimmtheit des Gegenstandes ausgehen, denn ein unbestimmter Gegenstand bringe Unbestimmtheit und Willkürlichkeit in die Darstellung selbst, besonders scheine sich das, was man einen prägnanten Moment nenne, zu einer durchgängig bestimmten Darstellung zu eignen. Wenn der Poet nur recht viel Sachen und Bestimmungen in einen Gegenstand lege, erzeuge er nothwendig einen höchst bestimmten und nachhaltigen Eindruck. Dazu komme noch, daß die Bestimmung des Gegenstandes jedesmal durch die Mittel geschehen müsse, welche einer Kunstgattung eigen seien, und daß sie innerhalb einer jeden Kunstspezies absolvirt werden müßten. Freilich aber sei die Anwendung dieses Satzes schwer und mehr Sache des ahnenden Gefühls als des deutlichen Bewußtseins" [1].

Die glückliche Wahl des Stoffes hängt aber offenbar auch von der Eigenthümlichkeit des Künstlers selbst ab. So eigneten sich für Schiller, wie er im Jahr 1798, als er am Wallenstein arbeitete, selbst bekennt [2], offenbar historische Stoffe am besten, welche die Macht seines Innern zügelten. Wäre er nur diesem Bekenntniß immer treu geblieben!

Eben so wurde auch über die Form von den Kunstgenossen manches Wichtige festgesetzt. „Eine reine Form hilft dem Dichter und trägt ihn", sagte Goethe, „während eine unreine überall hindert und zerrt" [3]. „Eine ganz einfache Idee", meinte der andere, „könne durch die vollkommene Darstellung den Genuß des Höchsten geben" [4], wodurch ausgedrückt ist, was der Dichter durch die bloße Behandlung auch aus gleichgültigen (d. h. nichts Bedeutendes enthaltenden) Stoffen schaffen kann. Schiller macht in Bezug auf dieses Verhältniß zwischen Inhalt und Form die richtige Bemerkung: „Wenn der Inhalt sehr poetisch bedeutend sei, so könne eine magere Darstellung und eine bis zum Gemeinen gehende Einfalt des Ausdrucks ihm recht wohl anstehen, da im Gegentheil ein unpoetischer, gemeiner Inhalt durch den

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 3, S. 265 ff.
[2] Ebendaselbst Theil 4, S. 9.
[3] Ebendaselbst Theil 3, S. 320.
[4] Ebendaselbst S. 112.

belebten und reichen Ausdruck poetische Dignität erhalten müsse [1]. Es werden auch besondere Gesetze der Behandlung des Stoffes, namentlich das Gesetz der Einheit und der Entfaltung genannt; aber zur allgemeinen Theorie in dieser Materie scheinen beide Kunstkritiker nicht gelangt zu sein. Man muß es nämlich festhalten, daß an der künstlerischen Gestaltung des Gegenstandes, theils der Verstand, theils das Anschauungsvermögen Antheil nimmt, daß also alle formelle Eigenschaften des Inhalts, theils aus jener verständigen, theils aus dieser veranschaulichenden Behandlung mit Nothwendigkeit fließen. Der ganze Kreis jener erstern Eigenschaften heißt die Verstandesform, und diese letztern Beschaffenheiten machen die ästhetische Form eines Kunstwerkes aus, indem das eigentliche Aesthetische wesentlich an das Anschauliche geknüpft ist [2]. Die Verstandesform kann in mannigfacher Weise verletzt sein, z. B. es können in einem Gedichte manche Verstöße gegen Zeitrechnung, gegen Sitten und Denkweise eines Volkes, manche Unbegreiflichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten, manches Ueberflüssige und andere Mängel vorkommen, welche der Verstand rügen möchte, und das Kunstwerk kann dessen ungeachtet vortrefflich sein, wenn es auch nie ganz vollkommen und fehlerfrei ist, so lange nicht alle Forderungen der gesammten Kunstform befriedigt sind. Aber ohne Anschaulichkeit und ohne die Eigenschaften, welche aus dieser Anschaulichkeit herfließen, also z. B. ohne objektive Lebendigkeit, intuitive Bestimmtheit, sinnliche Einheit, eine vor Augen liegende, klare Entfaltung (welche Eigenschaften von der subjektiv=rhetorischen Lebendigkeit, von der logischen Bestimmtheit, von der Verstandeseinheit, von der verständig angelegten Komposition, wie wir schon früher bemerkten, gänzlich verschieden sind) verdient ein poetisches Werk kaum noch diesen Namen: es ist nur der Plan zu einem Gedichte, aber selbst kein Gedicht mehr.

Die besonnene Ausübung der ächten poetischen Kritik, ja der Triumph der Dichtkunst über die Barbarei hängt

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 328.
[2] Siehe Theil 3, S. 38 ff.

größtentheils von dieser Unterscheidung ab. Was hilft die Einsicht, daß das Wesen des Schönen in der Form liege, wenn man das Wesentliche der künstlerischen Gestaltung in der Verstandesform sucht?

Schiller selbst macht eine höchst richtige Bemerkung, aus deren Wahrheit die Nothwendigkeit einer anschaulichen poetischen Gestaltung folgt. Er sagt: Die Sprache habe eine der Individualität entgegengesetzte Tendenz zum Allgemeinen.[1] Wäre die Sprache schon durch sich selbst individuell, so bedürfte es der konkreten Gestaltung von Seiten des Dichters nicht. Was in allen andern Künsten schon durch ihre Gegenstände gegeben ist, das Anschauliche, muß der Dichter durch die Macht seiner genialen Einbildungskraft hervorbringen. Die hauptsächlichen und wesentlichen, wenn auch nicht alle Tugenden eines Gedichtes fließen aus dieser kunstgemäßen Versinnlichung her.

Schiller's größter Fehler in der Theorie und in der Ausübung liegt, wie wir schon früher nachwiesen,[2] darin, daß er das Ausschlaggebende des Anschaulichen in der Poesie nicht genug anerkannte, und auch später, als er seine Ansichten wenigstens theilweise berichtigt hatte, die vorherrschend verständige Behandlung nicht los werden konnte. Goethe hätte hierin durch Rath und That seinem Freunde den wesentlichsten Dienst von allen erzeigen können; aber es ist höchst auffallend, daß gerade über diese wichtigste Materie unter den Dichtern beinahe gar keine Betrachtungen angestellt zu sein scheinen. Vielleicht fürchtete Goethe mit seiner Belehrung an der Natur Schiller's zu scheitern und diesen am Ende nur an seinem eigenen Talente irre zu machen, oder Goethe selbst dachte über das am wenigsten nach, was er, wie aus einer innern Naturnothwendigkeit, mit sicherer Geläufigkeit und genialer Meisterschaft übte. Schiller sagt zwar richtig, daß der Dichter sich innerhalb des Sinnlichen halten müsse; er sagt richtig, daß das recht Individuelle immer wahr sei, weil das poetisch Individuelle zur Phantasie

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 4., S. 125. Vergleiche Theil 3., S. 87.

[2] Siehe Theil 3, S. 76 ff und 242 ff.

spreche, und sich daher als eine zweite Wirklichkeit darstelle. Aber er behauptet auch, daß die poetische Darstellung absolut wahr sei,[1] daß der sentimentale Dichter nur Gattungen darstelle,[2] ja daß auch die Charaktere des griechischen Trauerspiels nur mehr oder weniger idealische Masken und keine eigentliche Individuen seien,[3] und daß selbst Shakspeare bei der Darstellung des Volkscharakters mehr ein poetisches Abstraktum als Individuen vor Augen habe,[4] daß die Poesie das Allgemeine der Vernunft ausspreche, und überall strebte seine eigene Poesie nach diesem Allgemeinen und Nothwendigen oder ging häufig von ebendemselben aus. Das Absolute aber, das Allgemeine und Nothwendige, das Abstrakte und die Gattung sind Begriffe und Formeln, die nur der Verstand sich zum Bewußtsein bringt, nach denen nur der Verstand zu urtheilen vermag. Wer also die Poesie in diese Begriffe zieht, der spielt sie in das Gebiet des Verstandes und macht sie von dessen Funktionen abhängig; er entreißt sie ihrem heimathlichen Boden, der Anschauung. Für die Beurtheilung sind diese Formeln unzulänglich, weil mittelst ihrer der Verstand sich Kunstwerke, wie Naturprodukte, eigentlich doch nur nach sich selbst erklärt, aber sie nicht in ihrer lebensvollen individuellen Bestimmtheit ergreift; und für den ausübenden Dichter sind sie unfruchtbar, weil aus ihnen nie ein konkretes Gebilde hervorgehen kann, und gefährlich, weil sie ihn von der Anschauung weg in die Begriffswelt stellen. Es gibt in der ächten Poesie, wie wir früher nachgewiesen haben, keine absolute und allgemeine Form; von einer nothwendigen Form kann man nur in bildlicher Weise sprechen; Gattungen kann sich der Verstand aus der Natur, wie aus der Kunst, abstrahiren, aber weder in der einen noch andern existiren Gattungen, sondern nur Individuen, wie bei Homer und den griechischen Tragikern, bei Shakspeare und Goethe, ja großentheils bei Schiller selbst die Personen mehr oder weniger individuell gezeichnet

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 3, S. 371.
[2] Ebendaselbst Theil 3, S. 51.
[3] Ebendaselbst Theil 1, S. 18.
[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 52.

sind; und endlich haben wir ebenfalls schon früher bemerkt,[1] daß es ein großer Unterschied ist zwischen allgemeinen und rein, bedeutend menschlichen Gegenständen, mit welchen letztern es die Poesie allein zu thun hat. Das Edle, Tiefe, Große der menschlichen Natur entspringt aus ganz besondern Kräften und äußert sich immer auf eine ganz besondere Weise, in individuellen Zuständen. Weil dieses rein Menschliche sich in zahlreichen Exemplaren vorfindet, deßwegen ist es noch kein Allgemeines, kein Abstraktum, sondern der Verstand macht es erst dazu; dieser kann aber nie der Gesetzgeber der Poesie sein.

Nur wenn man den Begriff des Schönen in eine anschauliche Form setzt, trifft das, was Schiller fürchtet, nicht ein, daß der Begriff des Schönen hierdurch beinahe ausgehöhlt und in einen leeren Schall verwandelt werde.[2] Nach dieser nothwendigen Annahme fällt die poetische Schönheit durchaus mit der poetischen Wahrheit zusammen. Diese letztere aber ist dadurch von dem Wahrscheinlichen ganz getrennt, daß das Wahrscheinliche immer nur aus einem Urtheil des Verstandes hervorgeht; oder, mit andern Worten, daß man einem Gedichte nur dann Wahrscheinlichkeit zuschreibt, wenn es mit den allgemeinen Regeln des Verstandes übereinstimmt, während die poetische Wahrheit eines Gedichtes in der freien, innern Uebereinstimmung der Theile desselben mit einander und mit dem Ganzen liegt. Die Wahrheit eines Kunstwerkes sieht und empfindet man, seine Wahrscheinlichkeit denkt man nach einem exoterischen Begriff. Die poetische Wahrheit gewährt ein vollkommenes ästhetisches Genüge, die Wahrscheinlichkeit für sich macht noch kein Kunstwerk schön, ja dasselbe vermag häufig schön, und braucht nicht wahrscheinlich zu sein. Die innere poetische Wahrheit läßt die ängstliche Frage nach der Wahrscheinlichkeit oder wirklichen Wahrheit gar nicht aufkommen.

Zuletzt haben wir noch über die Betrachtungen zu berichten, welche die Freunde über das Epos und Drama

[1] Siehe Theil 2, S. 296 ff.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 158.

anstellten, als der eine nach Vollendung von Hermann und Dorothea ein neues episches Gedicht vorbereitete, der andere an seinem Wallenstein dichtete. Schiller bezeichnet selbst die von ihnen hierüber aufgestellte Theorie, so wie den Geist dieses ganzen Cyklus von ästhetischen Untersuchungen sehr treffend, indem er an Humboldt schreibt, daß das, was sie über die epische und dramatische Dichtung festgesetzt hätten, mehr nach dem Hausbedarf eingerichtet, als metaphysisch begründet sei.[1] Es wäre daher ungerecht, wenn man an das, was nur einen praktischen Zweck hat, einen streng wissenschaftlichen Maßstab legen wollte. Wenn wir früher hörten, wie Schiller als Philosoph über das Drama dachte, so vernehmen wir hier, wie er als Dichter sich über dasselbe äußerte.

Zum voraus aber ist zu bemerken, daß das Epos mehr gegen die Tragödie, als gegen das Drama überhaupt gehalten wird, indem die Komödie so ziemlich außer dem Interesse Schiller's lag.

Beide, das Epos und die Tragödie, wurde festgesetzt, sind absolut plastisch, obgleich die Tragödie wegen ihrer größern Innerlichkeit näher an das Lyrische grenzt;[2] beide behandeln bedeutende rein menschliche Gegenstände, und stellen mehr die selbstthätige Persönlichkeit, als das eigentliche Moralische des Menschen dar.[3] Beide stehen unter dem Gesetze der Einheit und Entfaltung (Entwickelung). Sagen, das epische Gedicht solle keine Einheit haben, heißt Goethen eben so viel, als fordern, es solle aufhören, ein Gedicht zu sein; wenn die Ilias und Odyssee wegen ihres allmähligen Entstehens zu keiner vollständigen und vollkommenen Einheit hätten gebracht werden können (sie seien aber vielleicht weit vollkommener organisirt, als man denke), so seien sie hierin kein Gesetz, wie ein Epos in dieser Hinsicht sein könne und solle.[4]

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 440.
[2] Ebendaselbst S. 441.
[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 375.
[4] Ebendaselbst S. 69.

Eine Entfaltung ist nicht ohne Anwendung von Motiven möglich. Die Motive sind in zwei Klassen einzutheilen, in solche, die innerhalb und in solche, die außerhalb des Stückes liegen. Die innere Motive führen entweder die Handlung weiter fort, oder sie drängen sie zurück, oder halten sie auf, wornach es vorwärtsschreitende, rückwärtsschreitende und retardirende Motive gibt. Die äußern liegen entweder vor dem Beginn der dargestellten Handlung, oder nach dem Schlusse derselben, oder, setzen wir hinzu, neben der Handlung; sie sind vorzeitig, nachzeitig oder gleichzeitig. Die ganze letztere Klasse und die retardirenden Motive haben beide Dichtgattungen mit einander gemein.

Wodurch unterscheiden sich aber das Epos und Drama (die Tragödie) von einander?

Darin, sagt Goethe, beruht ihr großer wesentlicher Unterschied, daß der Epiker die Begebenheit als vollkommen vergangen vorträgt, und der Dramatiker sie als vollkommen gegenwärtig darstellt. Und so urtheilt denn auch Schiller, daß sich beide Gattungen eigentlich durch nichts, als die gegenwärtige und vergangene Zeit unterscheiden; und, fügt Goethen beistimmend hinzu, daß man die Natur des Dramas aus dem ungeduldig schauenden und hörenden Publikum des Mimen und das Wesen des Epos aus dem ruhig horchenden Auditorium, welchem der Rhapsode sein Gedicht vortrage, herleiten könne.

Dieser letztere Zusatz mag als Hülfsmittel, sich den fraglichen Unterschied anschaulich zu machen und für den arbeitenden Dichter von Bedeutung sein: an und für sich ist er nichtig. Denn sowohl der Mime, als der Rhapsode macht sich sein Publikum, und nicht umgekehrt. Man kann die nothwendige Beschaffenheit eines Dinges nicht aus dessen Wirkungen herleiten, besonders wenn wir diese Wirkungen selbst, wie hier beim Rhapsoden, nicht ganz vor Augen haben, sondern nur errathen müssen. Aber das Prinzip selbst scheint mir unzulänglich. Schiller sagt, Goethe's Iphigenia und Tasso seien nicht tragisch genug, und Goethe selbst meint, es seien schon manche schlechte Tragödien dadurch entstanden, daß

man epische Süjets auf die Bühne gebracht habe [1]. Wie wären solche Urtheile möglich, wenn das Charakteristische der Tragödie allein in der veränderten Zeit und nicht auch im Stoffe läge? — Das ächt Tragische eines Gegenstandes scheint nämlich nichts anderes als das pathetisch Erhabene zu sein. Dieses soll den Menschen rühren, erschüttern und erheben, welche zusammengesetzte Wirkung vollständig nur durch die Vergegenwärtigung des Gegenstandes, also im Drama erreicht wird. Umgekehrt wird das Tragische eines Stoffes dadurch geschwächt, daß dieser als etwas Vergangenes behandelt wird. Einen tragischen Stoff, wie das Lebensende des Achilles, episch zu behandeln, das konnte sich ein Goethe aus dem angeführten Grunde und deßwegen wohl vorsetzen, weil ein pathologischer Gegenstand in der modernen Zeit auf seinen Effekt rechnen kann [2]. Man denke an Eugen Aram von Bulwer. — Offenbar geht das Goethe-Schiller'sche Unterscheidungsprinzip bloß auf die Behandlung, um welche es beiden Männern damals auch hauptsächlich zu thun war, aber nicht auf den Gegenstand, welcher nach seiner innern Natur bald episch, bald dramatisch behandelt sein will.

Wir führen jetzt nach Goethe und Schiller die besonderen Differenzen an, durch welche das Epos und das Drama auseinander treten. Denn beide Dichtarten, sagt Goethe, müßten von allem Zufälligen abgesondert und auf das bestimmteste unterschieden werden, weil jede nur innerhalb ihrer eigenen reinen und nothwendigen Bedingungen gedeihen könne; zumal da die moderne Zeit die Genres so sehr zu vermischen geneigt sei, und sich namentlich auch in der Poesie alles zum Dramatischen, zur Darstellung des vollkommen Gegenwärtigen hindränge. Aber eben so nöthig sei es, fügt Schiller hinzu, in jede Gattung alles aufzunehmen und in sie einzuschließen, was ihr angehöre [3].

Bei Aufführung der besondern Unterscheidungsmerkmale brauchen wir keine allzustrenge Ordnung zu beobachten und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 81 und 391.
[2] Ebendaselbst S. 393.
[3] Ebendaselbst S. 370, 380 und 394.

auch nicht ängstlich besorgt zu sein, ob nicht vielleicht ein oder das andere Merkmal schon in einem vorigen liege. Denn wir machen nur die Denkweise Schiller's und Goethe's anschaulich und führen nicht selbst ein Lehrgebäude auf.

1. Die Tragödie stellt vorzüglich persönlich beschränktes Leiden, das Epos persönlich beschränkte Thätigkeit dar. Daß dieser Unterschied allein aus dem Stoff entspringt, braucht kaum gesagt zu werden.

2. Weil uns das Entfernte weniger und das Gegenwärtige schon stärker berührt; deßwegen ist im Epos Freiheit, Klarheit, Gleichgültigkeit, in der Tragödie Erwartung, Ungeduld, pathologisches Interesse. Der Rhapsode trägt mit ruhiger, weiser Besonnenheit vor; der Mime nöthigt den Zuschauer, ihm leidenschaftlich zu folgen.

3. Weil die Vergangenheit, kann man weiter anknüpfen, sich ins Weite dehnt, die Gegenwart aber nur ein Moment ist, stellt das Epos den nach außen wirkenden, die Tragödie den nach innen geführten Menschen dar.

4. Schiller drückte sich noch anders aus: Die dramatische Handlung bewegt sich vor mir; um die epische bewege ich mich selbst und sie scheint gleichsam stille zu stehen[1]. Also Bewegung im Drama, Ruhe im Epos; der Augenblick der Gegenwart läuft davon, die Vergangenheit steht still.

5. Von den sechs angeführten Motiven ist daher das vorwärtsschreitende Motiv vorzüglich tragisch; das rückwärtsschreitende vorzüglich episch. Dort drängt Alles nach dem Ausgang hin, hier macht die Handlung oft einen Rückschritt.

6. Der Epiker bedarf zu seinem Werke keiner Exposition, er fängt mitten in der Sache an. Aber das ist auch der beste dramatische Stoff, wo die Exposition zugleich Entwickelung oder Fortgang der Handlung ist[2].

7. Die Tragödie behandelt nur einzelne außerordentliche Augenblicke der Menschheit, der Epiker dagegen das beharrliche, ruhig fortschreitende Ganze derselben, weßwegen das

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 387.
[2] Ebendaselbst S. 85.

Epos auch in jeder Gemüthslage anspricht. Die Stoffe des Dramas erregen mehr den Affekt, sei es der Neugierde oder Theilnahme, während uns die epischen Stoffe meistens in einer ruhigen gleichgültigen Stimmung lassen [1]. Doch deutete es der große Meister der Darstellung an, daß stark pathetische Stoffe durch eine freie Behandlung müßten im Gleichgewicht gehalten werden, wie bei den Griechen das höchste Pathetische auch nur ein ästhetisches Spiel gewesen sei [2]. Eine Vorschrift, welche Schiller nicht befolgen konnte, denn bei ihm mußte jedes bedeutende Werk aus der Naturwahrheit seiner Empfindung hervorgehn. „Ohne eine gewisse Innigkeit," spricht er, „vermag ich nichts, und diese hält mich gewöhnlich bei meinem Gegenstand fester, als billig ist".

8. Einen Hauptcharakter des epischen Gedichtes macht die Selbstständigkeit seiner Theile aus. Der Zweck des Epikers liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen mit Liebe bei jedem Schritte. Der Tragiker belebt nicht gleichmäßig die vereinigte Thätigkeit aller unserer Kräfte, sondern er raubt uns unsere Gemüthsfreiheit, indem er unsere Thätigkeit nach Einer Seite hinrichtet. Des Epikers Zweck liegt also im Ganzen, der Zweck des Tragikers liegt im Ende seines Werkes [3].

9. An das epische Gedicht macht vielleicht mehr, als an andere Dichtarten der Verstand seine Forderungen, wie z. B. die Odyssee diesen Verstandesforderungen (vielleicht durch die Bemühungen alter Grammatiker und Kritiker) vollkommen genügt [4]. Ist dieses wahr, so hätte Schiller aber auch nicht an Wilhelm Meister tadeln sollen, daß seine Form ganz (?) im Gebiete des Verstandes liege, und daher schlechterdings nicht poetisch sei [5]. Offenbar muß sich der Roman noch näher an den Verstandesforderungen und am wirklichen Leben halten, als das antike Epos. Dagegen darf

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 273.
[2] Ebendaselbst S. 356.
[3] Ebendaselbst S. 73.
[4] Ebendaselbst S. 70.
[5] Ebendaselbst S. 310.

sich das Drama über das bloß Verständige und Wirkliche höher erheben.

10. Endlich ist nach Schiller die Tragödie zu einem bestimmten, das epische Gedicht zu einem allgemeinen und freien Gebrauch da [1]. Oder mit andern Worten: Der Dramatiker stellt die Handlung als Zweck an sich dar, der Epiker als Mittel zu einem absoluten ästhetischen Zwecke [2]. Der allgemeine und freie Gebrauch oder der absolut ästhetische Zweck, von dem hier geredet wird, besteht in der harmonischen Belebung aller unserer Gemüthskräfte, in der Erweckung einer freien und reinen poetischen Stimmung — welchen nur diejenige Tragödie erreicht, in welcher der tragische Stoff durch eine leichte Behandlung balancirt wird. Dazu kam noch ein anderer Grund, warum Schiller wenigstens seinen eigenen Tragödien diese lautere poetische Wirkung im Allgemeinen nicht zuschreiben konnte. Er sagt selbst, der tragische Poet könne sich von einer gewissen Berechnung auf den Zuschauer nicht dispensiren, er habe einen Zweck vor Augen und dürfe den äußern Eindruck seines Stückes nicht vergessen [3]. Wegen dieser Erfordernisse sei das Drama nicht rein poetisch. Diese Ansicht findet sich schon in den Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen [4]. „Die Tragödie," heißt es hier, „sei, weil sie unter der Dienstbarkeit eines besondern Zweckes (des Pathetischen) stehe, keine ganz freie Kunst, jedoch sei ein tragisches Werk um so vollkommner, je mehr dasselbe auch im höchsten Sturme die Gemüthsfreiheit schone; denn nichts streite mit dem Begriff der Schönheit mehr, als dem Gemüth eine bestimmte Tendenz zu geben."

In diesen Aussprüchen begegnet uns wieder die Schiller'sche Dichtweise. Seine Dramen haben allenthalben äußere Beziehungen zum Publikum, und indem sich überall anzustrebende Zwecke zeigten, konnte sich seine energische Selbstthätigkeit nach allen Seiten ausdehnen. Gestattet also das Drama mehr als das Epos äußere Zwecke, so gilt auch in

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 391.
[2] Ebendaselbst S. 79.
[3] Ebendaselbst S. 361.
[4] Schiller's Werke in E. B., S. 1211. 2. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 111).

dieser Hinsicht Goethe's Ausspruch von unserm Dichter: „Schiller's Talent war für das Theater geschaffen".

Hiermit schließt sich der Kreis der ästhetischen Betrachtungen, Reflexionen und Bemerkungen, die im Briefwechsel zerstreut liegen. Humboldt wundert sich[1], daß Schiller nie die Sprache zum Gegenstand seiner Forschung gemacht habe. Aber grammatische Untersuchungen lagen, eben so wie rein metaphysische, seiner sittlich-ästhetischen Lebensader zu fern. Doch hat er auch in das Wesen der Sprache einzelne tiefe Blicke gethan, wozu wir jenes inhaltschwere, die Einsicht manches Sprachforschers von Profession beschämende Wort rechnen, daß die (ausgebildete) Sprache eine der Individualität entgegengesetzte Tendenz habe, so daß, fügt er hinzu, der Verstand gar nicht einsehe, wie die Mittheilung des Besondern und Besondersten durch ein so allgemeines Medium — welche Mittheilung im wirklichen Leben doch in jeder Minute geschehe — überhaupt möglich sei. „Ueberhaupt ist mir das Verhältniß der allgemeinen Begriffe und der auf diesen erbauten Sprache zu den Sachen und Fällen und Intuitionen ein Abgrund, in den ich nicht ohne Schwindeln schauen kann". — Auch unter seinen Epigrammen befinden sich solche, welche über die Sprache schöne und wahre Gedanken ausdrücken. Die Genien, welche unsere Sprache zu dem gemacht haben, was sie ist, bekümmerten sich um ihre Regeln nicht; und die ihre Regeln kennen, verstehen sie meistens nicht zu handhaben. Wir verlieren oft die Sache durch den Begriff der Sache; und das freie Vermögen hört auf, sobald wir angefangen haben, dasselbe zu zergliedern. „Der Schulverstand schlägt, hart und steif, seine Worte, wie seine Begriffe an das Kreuz der Grammatik und Logik; das Genie gibt seinem Ausdruck mit einem einzigen glücklichen Pinselstrich einen ewig bestimmten, festen und dennoch ganz freien Umriß"[2].

[1] Vorrede zu dem Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 39.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1234. 1. (Oktavausg. B. 12, S. 215).

Fünftes Kapitel.

Kunsturtheile über Wilhelm Meister, Hermann und Dorothea, Iphigenia und Faust, und kritisches Talent im Allgemeinen. Schiller als Briefsteller und Redakteur.

Dem hervorbringenden Talent unsers Dichters war durch Natur und Uebung unzertrennlich ein ausgezeichnetes beurtheilendes Vermögen verbunden. Jene tiefsinnige Reflexion, welche sich selbst in sein poetisches Schaffen, oft störend, einmischte, zeigte ich in ihrem vollen Glanze im Urtheil über eigene oder fremde Erzeugnisse. Die Kritik, ein besonderer Zweig seiner philosophischen Anlage, war ihm, wie diese, einheimisch und nothwendig, und so sehen wir ihn denn auch sie von seiner frühsten Jugend an sein ganzes Leben hindurch ausüben. Er schreibt eine Selbstbeurtheilung seiner Räuber, er läßt Briefe über Don Karlos drucken; selbst in der Periode seines Lebens, wo er der Dichtkunst entsagt, bleibt er der Kritik treu, er beurtheilt den Egmont, Bürger's und Mathisson's Gedichte, und als er sich aus seiner Spekulation wieder zur Poesie durchgearbeitet hat, legt er in seinem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichtung eine Reihe trefflicher Urtheile über die ausgezeichnetsten Dichter aller Zeiten und Völker nieder, und wirft sich endlich in den

Xenien zum Richter über die Mißgeburten der Tagesliteratur auf.

Als eine Fortsetzung dieser Reihe von Kunsturtheilen in so verschiedener Form müssen die köstlichen kritischen Aussprüche angesehen werden, welche uns der Briefwechsel zwischen ihm und Goethe aufbewahrt hat. Diese ausführlichen Recensionen, kürzern und fragmentarischen Gedanken oder einzelnen Winke über Werke von Goethe und andere können als Anwendungen seiner philosophischen Aesthetik und der praktischen Kunstansichten gelten, in denen er mit Goethe übereinkam. So belebte und erfüllte sich alles, was er im Gedanken festhielt, und man verständigte sich über das Allgemeine durch Beispiele.

Wir lassen im Folgenden Schillern durch einige seiner ausführlichsten Kritiken sich selbst schildern, und stellen dann sein ausgebildetes kritisches Talent im Allgemeinen dar.

Unter seinen Kritiken ist die in den Briefen an Goethe zerstreut gegebene Beurtheilung über Goethe's Wilhelm Meister berühmt geworden, und sie gehört überhaupt der Form und dem Gehalte nach zu dem Besten, was aus Schiller's Feder geflossen ist. Wir wollen diese Recension als ein Ganzes darstellen, und an die sonstigen Ansichten und Bestrebungen ihres Urhebers anknüpfen.

Wie sehr hätte Schiller gewünscht, daß dieser Roman in den Horen nach und nach erschien; aber das Werk war schon an einen Verleger gegeben und die ersten Bogen gedruckt, als die Einladung zur Theilnahme an jener Zeitschrift zu Goethe gelangte. Wie labte er sich nun an den einzelnen Büchern, die ihm Goethe zuschickte! „Mit wahrer Herzenslust", schreibt er am neunten September 1794, „habe ich das erste Buch Wilhelm Meister's durchlesen und verschlungen, und ich verdanke demselben einen Genuß, wie ich ihn lange nicht und nie, als durch Sie, gehabt habe. Ich finde auch nichts darin, was nicht in der schönsten Harmonie mit dem Ganzen stünde". Mit wenigem, fügte er hinzu, sei so viel ausgerichtet; in allen Schilderungen herrsche eine lebendige und bis zum Greifen treffende Natur, und die kühnen poetischen Stellen, die aus der stillen Fluth des Ganzen wie

einzelne Blitze hervorschlügen, erfüllten das Gemüth. — Sein Genuß vermehrte sich mit jedem folgenden Buch. „Ich kann das Gefühl", urtheilt er über das zweite Buch, „welches mich beim Lesen dieser Schrift und zwar im zunehmenden Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und besitzt, nicht besser, als durch eine süße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geistiger und leiblicher Gesundheit ausdrücken, und ich wollte dafür bürgen, daß es dasselbe bei allen Lesern im Ganzen sein muß. Ich erkläre mir dieses Wohlsein aus der durchgängig darin herrschenden ruhigen Klarheit, Glätte und Durchsichtigkeit, die auch nicht das Geringste zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung desselben nicht weiter treibt, als nöthig ist, um ein fröhliches Leben in dem Menschen anzufachen und zu erhalten". Von dem dritten Buche an bekam Schiller den Roman im Manuskript zu lesen, und Goethe benutzte dankbar seine Bemerkungen, und fühlte sich durch die Begeisterung des Freundes zur fernern Arbeit belebt. Die Entwickelung des Hamlet im vierten Buche fand er trefflich, nur wünschte er bloß in Rücksicht auf die Verkettung des Ganzen und der Mannigfaltigkeit wegen, die sonst in einem so hohen Grade behauptet worden sei, daß diese Materie nicht so unmittelbar hinter einander vorgetragen, sondern, wenn es anginge, durch einige bedeutende Zwischenumstände unterbrochen würde. Bei der ersten Zusammenkunft mit Serlo komme sie zu schnell wieder auf's Tapet und nachher im Zimmer Aureliens gleich wieder. Wenn Goethe diesen Wink seines Freundes nicht mehr benutzen konnte, so ließ er einen andern seinem Werke zu Gute kommen. Es schien Schillern, daß Wilhelm Meister ein solches Geldgeschenk, wie es ihm die Gräfin durch die Hände des Barons zukommen läßt, nach seinem zarten Verhältnisse zu dieser Dame nicht annehmen, und daß es ihm die Gräfin, zumal durch eine fremde Hand, gar nicht anbieten durfte. Der Leser stutze hierbei und werde verlegen, wie er das Zartgefühl des Helden retten solle. Schiller glaube, daß diese Delikatesse dadurch geschont werden möchte, wenn ihm dieses Geschenk als Remboursement für gehabte

Unkosten gegeben und unter diesem Titel von ihm angenommen würde[1]. — Man sieht, daß Goethe im ersten Kapitel des vierten Buches seine Darstellung nach dieser Idee umgeändert hat; wenn er aber dieses Geldgeschenk ganz überging, würde man nichts vermissen. Daß am Ende der Lehrjahre Meister als Wohlthäter Mignon's durch ihren Oheim, den Markese, mit Geschenken, die aus Juwelen, geschnittenen Steinen und gestickten Stoffen bestehen, belohnt wird, und daß ihm auch die zurückgefallene Erbschaft seines Pflegekindes zufallen soll, damit „ihm das nicht vorenthalten bleibe, was er verdient habe", will noch weniger gefallen. Denn dieses Anerbieten widerspricht der sittlichen Reinheit, zu welcher sich die ganze Handlung erhoben hat, und die berechnende Therese, welche ihrem Freunde zu „diesen höchsten und schönsten Zinsen seines uneigennützigen Wohlthuns" Glück wünscht, kann uns ein unangenehmes Gefühl schwerlich ausreden.

Ueber das fünfte Buch, welches bekanntlich Wilhelm's Uebertritt auf das Theater, die Aufführung des Hamlet, die Feuersbrunst, das Verschwinden der Philine, Wilhelm's Besuch bei dem Landgeistlichen und Aureliens Tod enthält, war Schiller ganz entzückt. „Dieses Buch", ruft er aus, „habe ich mit einer ordentlichen Trunkenheit und mit einer einzigen ungetheilten Empfindung gelesen. Selbst im Meister ist nichts, was mich so Schlag auf Schlag ergriffen und in seinem Wirbel unfreiwillig mit fortgenommen hätte. Erst am Ende kam ich zu einer ruhigen Besinnung. Wenn ich bedenke, durch wie einfache Mittel Sie ein so hinreißendes Interesse zu bewirken wußten, so muß ich mich noch mehr verwundern. Auch was das Einzelne betrifft, so fand ich darin treffliche Stellen" ꝛc. „Ich möchte mit dem nicht gut Freund sein", ruft er aus, „der dieses Werk Ihres Geistes nicht zu schätzen wüßte". Nur dieß Einzige hatte er zu tadeln, daß demjenigen Theile, der das Schauspielwesen ausschließlich angehe, mehr Raum gegeben sei, als sich mit der freien und weiten Idee des Ganzen zu vertragen scheine. „Es scheint zuweilen,

[1] Schiller's Briefwechsel mit Goethe, Theil 1, S. 113 f.

als schrieben Sie für den Schauspieler, da Sie doch nur von dem Schauspieler schreiben wollen. Die Sorgfalt, welche Sie gewissen kleinen Details in dieser Gattung widmen, und die Aufmerksamkeit auf einzelne kleine Kunstvortheile, die zwar dem Schauspieler und dem Direktor, aber nicht dem Publikum wichtig sind, bringen den falschen Schein eines besondern Zweckes in die Darstellung, und wer einen solchen Zweck auch nicht vermuthet, der möchte Ihnen gar Schuld geben, daß eine Privatvorliebe für diese Gegenstände in Ihnen zu mächtig geworden sei". Goethe antwortete, daß er „diese Erinnerungen wegen des theoretisch-praktischen Gewäsches" benutzen und bei einigen Stellen die Scheere wirken lassen werde, obgleich er das erste Manuskript fast schon um ein Drittel verkürzt habe. Eine Schrift, welche einem besondern Zwecke diente, konnte Schiller gar nicht für ein ächtes poetisches Werk halten; in dem Wilhelm Meister kommt aber auch jetzt noch in den ersten fünf Büchern so vieles über die mimische Kunst vor, daß Goethe's ursprünglicher Plan, in diesem Roman das Schauspielerwesen eigens zu behandeln, nicht zu verkennen ist[1]. — Nicht so zufrieden scheint unser Kunstkritiker mit dem sechsten Buch, „den Bekenntnissen einer schönen Seele", gewesen zu sein. Wenigstens dämpfte der ihm widerstrebende Inhalt die Freude über die Ausführung, und auch an dieser hatte er manches zu tadeln. Der Gegenstand, meinte er, könnte von keiner glücklichern Seite gefaßt sein; der stille Verkehr der Stiftsdame mit dem Heiligen in sich sei gut eröffnet, der Gang, den sie nehme, mit der Natur äußerst übereinstimmend, ihr Uebergang von der Religion überhaupt zu der christlichen durch die Erfahrung der Sünde, sei meisterhaft gedacht. Nur seien die leitenden Ideen des Ganzen zu leise angedeutet, manchem Leser werde es auch vorkommen, als wenn die Geschichte still stehe. „Ihr Bestreben durch Vermeidung der trivialen Terminologie der Andacht Ihren Gegenstand zu purificiren und gleichsam wieder ehrlich zu machen", fügt er hinzu, „ist mir nicht entgangen; aber einige Stellen habe

[1] Vergleiche Ueber den Goethe'schen Briefwechsel von Gervinus, S. 71.

ich doch angestrichen, an denen, wie ich fürchte, ein christliches Gemüth eine zu leichtsinnige Behandlung tadeln möchte". — Ausdrücke dieser Art sind aber doch noch stehen geblieben, und allenthalben sieht man Goethe's Gesinnung durch, „daß das Ganze auf den edelsten Täuschungen und auf der zartesten Verwechselung des Subjektiven und Objektiven beruhe" [1]. Da Nataliens Tante ihre Geschichte selbst erzählt, so hätte sie Goethe vielleicht mehr Wärme und Innigkeit für ihr Lebensinteresse ausdrücken lassen müssen. In Betreff des Gegenstandes vermißte Schiller, daß über das Eigenthümliche christlicher Religion und christlicher Religionsschwärmerei noch zu wenig gesagt, daß dasjenige, was diese Religion einer schönen Seele sein oder vielmehr was eine schöne Seele aus ihr machen könne, noch nicht genug angedeutet sei. Nach seiner Ansicht konnte er dieser Stiftsdame, welche nur das Geistige in sich ausgebildet und das Sinnliche mit dem Geistigen nicht in Uebereinstimmung gebracht hatte, unmöglich das Lob einer schönen Seele ertheilen [2]. Ganz in dem Sinne Schiller's ordnet sie Goethe überall ihrer Nichte unter, und läßt den Lothario am Ende des achten Buches folgende Worte sprechen: „Meine Schwester Natalie ist hiervon ein lebhaftes Beispiel. Unerreichbar wird immer die Handlungsweise bleiben, welche die Natur dieser schönen Seele vorgeschrieben hat. Ja, sie verdient diesen Ehrennamen vor vielen andern, mehr, wenn ich sagen darf, als unsere edle Tante selbst, die zu der Zeit, als unser guter Arzt jenes Manuskript so rubricirte, die schönste Natur war, die wir in unserm Kreise kannten. Indeß hat Natalie sich entwickelt und die Menschheit freut sich einer solchen Erscheinung".

Als er endlich das letzte Buch zugeschickt erhielt, sah er, wie trefflich sich dasselbe an das sechste Buch anschließe und wie viel durch die Anticipation des letztern gewonnen sei: man kenne die Familie schon lange, ehe sie eigentlich komme, man glaube in eine ganz anfanglose Bekanntschaft zu blicken; es sei eine Art von optischem Kunstgriff, der eine treffliche

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 130.

[2] Siehe Theil 2, S. 312.

Wirkung mache. Der so weise aufgesparte Friedrich, der durch seine Turbulenz am Ende die reife Frucht vom Baume schüttele, und zusammenwehe, was zusammengehöre, erschien ihm bei der Katastrophe gerade so, wie einer, der uns aus einem bänglichen Traum durch Lachen aufweckt. Von der Gemäldesammlung des Großvaters, sagte er, sei ein vortrefflicher Gebrauch gemacht; sie sei ordentlich eine mitspielende Person und rücke selbst an das Lebendige. So meinte er auch von dem Saale der Vergangenheit, er vermische auf eine herrliche Weise die ästhetische Welt mit der lebendigen und wirklichen. „Wie ist es Ihnen gelungen", schreibt er, „den großen, so weit aus einander geworfenen Kreis und Schauplatz von Personen und Begebenheiten wieder so eng zusammen zu rücken! Es steht da, wie ein schönes Planetensystem; alles gehört zusammen, und nur die italienischen Figuren knüpfen, wie Kometen-Gestalten, und schauerlich, wie diese, das System an ein entferntes und größeres an. Alle untergeordnete Gestalten treten völlig aus dem System heraus und lösen sich als fremdartige Wesen davon ab, nachdem sie ihren poetischen Zweck erfüllt haben". Nur von der Mariane meinte er, daß sie fast dem Roman zum Opfer geworden sei, da sie der Natur nach noch zu retten war. „Um sie werden daher immer noch bittere Thränen fließen, wenn man sich bei den andern Nebenpersonen gern von dem Individuum ab zur Idee des Ganzen wendet". Den italienischen Markese Cipriani hatte Goethe in der ersten Ausarbeitung des Manuskripts nur aus Veranlassung seiner Kunstliebhaberei in die adlige Familie eingeführt. Schiller wollte die Erscheinung dieses Mannes besser motivirt haben, damit seine Dazwischenkunft nicht als Nothdurft erscheine, sondern aus der Organisation des Ganzen hervorgehe. „Wäre nicht aus diesem Markese eine alte Bekanntschaft des Lothario oder des Oheims zu machen und seine Herreise selbst mehr ins Ganze zu verflechten"? Ein Wink, welchen Goethe aufs beste benutzte [1]. So schien den schwer zu Befriedigenden auch die Erscheinung der Gräfin mit ihrem Gemahl im achten

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 20, S. 148, 239 und 247.

Buche[1] nicht gehörig motivirt; sie komme zu der Entwickelung, sagte er, aber nicht aus derselben. Dagegen nannte er die wiederholt und nachdrücklich eingeschärfte[2] Unart des kleinen Felix, aus der Flasche zu trinken, welche einen so wichtigen Erfolg herbeiführt, eine der glücklichsten Ideen des Plans. „Es gibt mehrere dieser Art im Roman, die insgesammt sehr schön erfunden sind. Sie knüpfen auf eine so simple und naturgemäße Art das Gleichgültige an das Bedeutende, und verschmelzen die Nothwendigkeit mit dem Zufall". Auch auf einen chronologischen Verstoß machte Schiller aufmerksam, nach welchem Mignon, als sie stirbt, ein und zwanzig und Felix zu derselben Zeit zehn oder eilf Jahre alt sein müßte; Goethe tilgte aber diesen Fehler sorgsam durch Abänderung der betreffenden Stelle[3].

Von solchen einzelnen Bemerkungen erhob er sich bald zur Betrachtung der Charaktere und suchte sich der Idee und Organisation des Ganzen zu bemächtigen. Er ließ sich zu diesem Zwecke das Koncept von dem noch ungedruckten siebenten Buche noch einmal schicken und durchlas nun alle acht Bücher des Romans, obgleich nur flüchtig, in zwei Tagen. Er versprach, daß in dem ganzen Monat Juli 1796 die Unterhaltung über den Roman nie versiegen solle, und er nahm sich vor, die nächsten vier Monate ganz „einer wahrhaft ästhetischen Schätzung des ganzen Kunstwerkes" zu widmen — von welcher unterbliebenen ausführlichen Charakteristik die unvergleichlichen Urtheile, welche wir hier zu einem Ganzen verbinden, die Bausteine sind. Er zählte es zu dem schönsten Glück seines Daseins, daß er die Vollendung dieses Produkts erlebt habe, daß sie noch in die Periode seiner strebenden Kräfte falle, daß er aus dieser reinen Quelle noch schöpfen könne. Alles, was in ihm Realität sei, wollte er zum reinsten Spiegel des Geistes ausbilden, welcher in der Hülle dieser Schrift lebe, und er sagte, er habe es noch nie

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 180.

[2] Ebendaselbst Bd. 19, S. 137; Bd. 20, S. 140 und 294.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 96; vergleiche Goethe's Werke, Bd. 20, S. 135.

so lebhaft, als bei dieser Gelegenheit, erfahren, daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit gebe, als die Liebe!

Auch seine Bemerkungen über die Charaktere bezogen sich vorzüglich auf das achte Buch des Romans, welches mit den beiden vorhergehenden Goethe damals ganz neu geschaffen zu haben scheint, während die andern Bücher schon früher entstanden waren und zu dieser Zeit nur umgearbeitet wurden. Die Charaktere der Stiftsdame, Nataliens und Theresens fand er bewundernswürdig schön und wahr nüancirt. In der ersten sah er eine Heilige, in der letzten eine vollkommene Irdische, in Natalien, weil sie das Heilige mit dem Menschlichen vereinige, eine wahrhaft menschliche Natur und zugleich eine schöne Seele [1] — und er fand es trefflich, daß sie die Liebe, als einen Affekt, als etwas Ausschließliches und Besonderes, gar nicht kenne [2], weil sie ihr permanenter Charakter sei. Auch lobte er den Uebergang von dem Gespräch mit Wilhelm über die Liebe und über ihre Unbekanntschaft mit dieser Leidenschaft zu dem Saal der Vergangenheit. „Gerade die Gemüthsstimmung, in welche man durch diesen Saal versetzt wird, erhebt über alle Leidenschaft, die Ruhe der Schönheit bemächtigt sich der Seele und diese gibt den besten Aufschluß über Nataliens liebefreie und doch so liebevolle Natur." Dagegen komme die gute Gräfin bei der poetischen Wirthschaftsrechnung schlecht weg, aber es sei in diesem Charakter, der bloß in der Gewalt der äußern Umstände bleibe und für den es daher keine Entwickelung gebe, die ihm seine Ruhe und sein Wohlbefinden garantiren könne, nur das Naturgesetz ausgesprochen.

Besonders weilte Schiller bei Mignon und dem Harfner. Beim Aufschlagen des Manuskripts fiel sein Blick zuerst auf das Lied der Mignon im achten Buch [3], welches ihn so tief bewegte, daß er den Eindruck nicht mehr auslöschen konnte. „Aus der Masse der Eindrücke, die ich empfangen, ragt mir in diesem Augenblick Mignon's Bild am stärksten hervor!" Nur glaubte er, daß für diese so stark interessirte Empfindung

[1] Nach der Theorie Theil 2, S. 311 f.
[2] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 195.
[3] „So laßt mich scheinen bis ich werde" 2c.

noch mehr geschehen müsse, als ihr gegeben worden sei. Der Leser verlange, daß ihm etwas von der gewaltigen und tiefen Rührung, welche Mignon's Tod in ihm selbst zurücklasse, in ihren Freunden begegne, aber er fühle sich getäuscht, ja beinahe verletzt. „Es fällt auf," sagt Schiller, „wenn unmittelbar nach dem angreifenden Auftritt ihres Todes der Arzt eine Spekulation auf ihren Leichnam macht, und dieses lebendige Wesen, die Person, so schnell vergessen kann, um sie nur als das Werkzeug eines artistischen Versuches zu betrachten; eben so fällt es auf, daß Wilhelm, der doch die Ursache ihres Todes ist, und es auch weiß, in diesem Augenblick für jene Instrumententasche Augen hat, und in Erinnerung vergangener Scenen sich verlieren kann [1], da die Gegenwart ihn doch ganz besitzen sollte." Goethe scheint diese „sentimentalische Forderung," wie sie Schiller nach seiner Theorie nennt, wenig berücksichtigt zu haben, und Schiller wünschte endlich nur, daß der Uebergang zu einem neuen Interesse mit einem neuen Kapitel bezeichnet worden wäre [2]. Uebrigens fand er dieses reine und schöne Wesen zu dem poetischen Leichenbegängniß trefflich geeignet; weil sich in ihm nichts, als die Menschheit darstelle, könne es zur reinsten Wehmuth und zu einer wahren menschlichen Trauer bewegen. „Was bei jedem andern Individuum unstatthaft, ja empörend sein würde, wird hier edel und erhaben."

Vorzüglich schön schien es ihm gedacht, daß Goethe das praktisch Ungeheure, das furchtbar Pathetische in Mignon's und des Harfenspielers Schicksal von dem theoretisch Ungeheuern, von den Mißgeburten des Verstandes [3] — daß er „die ungeheuern Schicksale beider von frommen Fratzen" ableite, so daß der reinen und gesunden Natur nichts aufgebürdet werde. „Nur im Schooß des dummen Aberglaubens werden diese monstrosen Schicksale ausgeheckt, die Mignon

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 206 und 207.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 227.

[3] Dieses praktisch Ungeheure entspricht dem praktisch (dynamisch) Erhabenen, und das theoretisch Ungeheure dem theoretisch (mathematisch) Erhabenen; siehe Theil 2, S. 326.

und den Harfenspieler verfolgen.“ Daß es aber nicht eigentlich ausgesprochen sei, daß der Harfenspieler Mignon's Vater ist, thue nur desto mehr Effekt. Man mache diese Bemerkung nun selbst, erinnere sich, wie nahe sich diese zwei geheimnißvollen Naturen lebten und blicke in eine unergründliche Tiefe des Schicksals hinab. Er trug später noch einen andern Gedanken nach. Immer sei es doch das Pathetische, was die Seele zuerst in Anspruch nehme; erst späterhin reinige sich das Gefühl zum Genuß des ruhigen Schönen. Mignon werde wahrscheinlich bei jedem ersten und auch zweiten Lesen die tiefste Furche zurücklassen; „aber ich glaube doch, daß es Ihnen gelungen sein wird, wornach Sie strebten — diese pathetische Rührung in eine schöne aufzulösen.“

In den Oheim, bemerkte Schiller mit Recht, habe Goethe am meisten von seiner eigenen Natur hineingelegt. Man erinnere sich nur seiner sonderbaren Vorliebe für gewisse Naturkörper, seines ausgebildeten Kunstsinnes, seiner Ansichten über Welt und Menschen im sechsten Buche![1] Jarno, sagte er, bleibe sich bis ans Ende gleich, und daß er Lydie zu seiner Frau wähle, setze seinem Charakter die Krone auf. Während Menschen, wie Wilhelm und Lothario, nur glücklich seien in Verbindung mit harmonisirenden Wesen, könne es ein Mensch, wie Jarno nur mit einem kontrastirenden werden. Denn dieser müsse immer etwas zu thun, zu denken und zu unterscheiden haben. Von Lothario äußert er, daß sich derselbe von allen Hauptcharakteren am wenigsten herausstelle, und er sucht dieß, aus seiner Theorie, durch dessen Annäherung an das Ideal zu rechtfertigen. Ein solcher Charakter könne in einer einzelnen Handlung oder Rede, also überhaupt in dem Medium, durch welches die Sprache wirke, gar nicht erscheinen. Aber kann ihn uns, muß man fragen, nicht eine Masse mannigfaltiger Handlungen anschaulich zeichnen? Schiller sprach durch jene Rechtfertigung stillschweigend der allgemeinen Zeichnung seinen eigenen ideellen Figuren das Wort.

Als er endlich das Ganze überschaute, konnte er nicht aufhören, seine Freude über den Charakter des Helden selbst

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 20, S. 337 ff.

auszudrücken. Er hätte nicht glücklicher gewählt werden können, wenn sich so etwas wählen läßt. Nur an einem solchen Charakter konnte das Problem aufgeworfen und gelös't werden, und kein anderer hätte sich so gut zu einem Träger der Begebenheiten geeignet. Sein Hang zum Reflektiren halte den Leser im raschesten Laufe der Handlung still und nöthige ihn, immer vorwärts und rückwärts zu sehen. „Er sammelt, so zu sagen, den Geist, den Sinn, den innern Gehalt von allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, spricht jedes Einzelne in einer allgemeinern Formel aus, legt uns von allem die Bedeutung näher, und indem er dadurch seinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt er zugleich auf's vollkommenste den Zweck des Ganzen." „Weil ihm die Welt, in die er tritt, neu ist, wird er von ihr lebhafter frappirt, und beschäftigt, sie sich zu assimiliren, führt er uns in ihr Inneres ein und zeigt uns, was in ihr Reales für den Menschen enthalten ist. Alle äußere Erscheinungen prüft er an dem reinen und moralischen Bild der Menschheit, welches in ihm wohnt, und bestimmt zugleich seine schwankenden Ideen durch die Erfahrung. So hilft dieser Charakter wunderbar in allen vorkommenden Fällen und Verhältnissen, das rein Menschliche aufzufinden und herauszulesen. Sein Gemüth ist ein treuer, aber doch kein bloß passiver Spiegel der Welt.[1] Wilhelms Verirrung zu Theresen ist trefflich gedacht, motivirt, behandelt und noch trefflicher benutzt. Ueberaus treffend schildert ihn seine Unzufriedenheit mit sich selbst, wenn er Theresen seine Liebesgeschichte aufsetzt. Weil sein Werth in seinem Gemüth und Streben, nicht in seinem Handeln und Wirken liegt, muß ihm sein Leben, sobald er einem andern davon Rechenschaft geben will, so gehaltleer vorkommen, während Charaktere, wie Therese, ihren Werth immer in baarer Münze aufzählen können. Daß dieses hellsehende Weib eine ihr selbst so fremde Vorstellungs- und Empfindungs-

[1] Goethe selbst legt im Meister (Werke Bd. 19, S. 180 f.) indirekt über den Charakter des Helden und des ganzen Romans Rechenschaft ab. „Der Romanheld muß leidend, wenigstens nicht in hohem Grade wirkend sein rc."

weise anerkennt, ist ein schöner Beweis für die objektive Realität derselben, so wie sie selbst durch ihren Sinn und ihre Neigung zu jener höhern Natur in ihrer Sphäre achtenswerth wird.“ Das Benehmen Wilhelm's in jener komplicirten Lage, wo er Theresen weder länger lieben noch ihr entsagen kann, bis sich allmählig das Mißverhältniß leise lös't und sich die neue Verbindung mit Natalien sanft knüpft, fand er nach reifer Erwägung mit der höchsten Delikatesse behandelt, ohne daß im geringsten gegen die Wahrheit der Empfindung verstoßen wäre.

Indem sich nun Schiller zu einem solchen wahren und reinen Ausleger der Tugenden des Werkes machte, konnten seinem Tiefblick endlich auch dessen Fehler nicht entgehen. Da freut es ihn nun, daß Wilhelm im achten Buche[1] sich jenen imposanten Autoritäten, dem Jarno und dem Abbé, gegenüber zu fühlen anfange. Aber berechtigt uns, wirft er ein, dieser einzelne Beweis von erhöhtem Selbstgefühl zu der Annahme, daß er, bei seinem ehrlichen Mißtrauen gegen sich selbst und seinen Stand, in diesem Kreis eine vollkommene Freiheit behaupten wird? Werden ihn Lothario's vornehmes Wesen und Nataliens doppelte Würde des Herzens und des Standes nicht in einer gewissen Inferiorität erhalten? Wird er den Bürger ganz vergessen können und muß er das nicht, wenn sich sein Schicksal vollkommen schön entwickeln soll?“

Da diesem Mißstand nicht abzuhelfen war, so wünschte Schiller, daß Wilhelm wenigstens nach seinem Aeußern einer solchen vornehmen Gesellschaft ganz anzugehören scheine. Es freute ihn deßwegen das, was Wernern über seine äußerliche Erscheinung in den Mund gelegt ist;[2] und er meinte, auch der Graf könnte im achten Buch dazu benutzt werden, Wilhelmen zu völliger Ehre zu bringen. „Wie wenn der Graf, der Ceremonienmeister des Romans, ihn durch sein achtungsvolles Betragen und durch eine gewisse Art der Behandlung, die ich Ihnen nicht näher zu bezeichnen brauche, auf einmal aus seinem Stande heraus in einen höhern stellte, und ihm

[1] Goethe's Werke in Duodez Bd. 20, S. 209.
[2] Ebendaselbst Bd. 20, S. 132 f.

dadurch auf gewisse Art den noch fehlenden Adel ertheilte? Gewiß, wenn selbst der Graf ihn distinguirte, so wäre das Werk gethan.“ Goethe benutzte diesen Wink, und der Graf verwechselt jetzt bei seiner Ankunft auf Nataliens Schloß unsern Meister mit einem Lord, den er im Gefolge des Prinzen in seinem Haus gesehen habe.[1] Ueberhaupt hielt Schiller seine Meinung über Bürgerthum und Adel bei dieser Gelegenheit nicht zurück. Die gute Societät, schreibt er, werde in den frühern Büchern des Romans gewiß daran den größten Anstoß nehmen, daß Wilhelm sich so gern bei dem Schauspieler-Volk aufhalte, er aber gedenke in seiner Beurtheilung hierüber die Köpfe zurecht zu stellen. Er fand es denn auch überaus schön, daß Goethe, bei aller gebührenden Achtung für gewisse äußere positive Formen, so bald es auf etwas rein Menschliches ankomme, Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückweise und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren. „Aber was ich für eine offenbare Schönheit halte, werden Sie schwerlich allgemein gebilligt sehen. Manchem wird es wunderbar vorkommen, daß ein Roman, der so gar nichts „Sansculottisches“ hat, vielmehr an manchen Stellen der Aristokratie das Wort zu reden scheint, mit drei Heirathen endigt, die alle drei Mißheirathen sind.“ Nur wünschte er, daß der falschen Beurtheilung dieser Entwickelung durch einige Worte aus Lothario's Munde begegnet würde, welcher als der aristokratische Charakter bei Lesern aus seiner Klasse am meisten Glauben finde und bei dem die Mesalliance auch am meisten auffalle. Das sei auch eine gute Gelegenheit für Lothario, seinen vollendeten Charakter zu zeigen. Goethe hat diesen Rath nicht befolgt, vielleicht um gewissen Vorurtheilen nicht zu nahe zu treten.

Die religiöse Verirrungsgeschichte, die Schiller im Geisterseher gezeichnet hatte, und der Bildungsgang des Julius, den wir aus den Philosophischen Briefen kennen lernten, gingen wesentlich von philosophischen Interessen aus. Wie mußte es ihn wundern, daß Goethe in Wilhelm Meister

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 290 f.

einen Menschen habe erziehen können, ohne auf Bedürfnisse zu stoßen, denen nur die Philosophie begegnen kann! „Ich gestehe," schreibt er, „es ist etwas stark, in unserm spekulativischen Zeitalter einen Roman von diesem Inhalt und von diesem weiten Umfang zu schreiben, worin „das Einzige, was noth ist" so leise abgeführt wird — einen so sentimentalischen Charakter, wie Wilhelm doch immer bleibt, seine Lehrjahre ohne Hülfe jener würdigen Führerin vollenden zu lassen!" Schiller schreibt diese Beseitigung der Metaphysik nur der ästhetischen Richtung zu, welche Goethe im ganzen Roman genommen. Innerhalb der ästhetischen Geistesstimmung rege sich kein Bedürfniß nach jenen Trostgründen, die aus der Spekulation geschöpft werden müssen; sie habe Selbstständigkeit, Unendlichkeit in sich, nur wenn sich das Sinnliche und Moralische im Menschen feindlich entgegen streben, müsse bei der reinen Vernunft Hülfe gesucht werden. Die gesunde und schöne Natur brauche keine Moral, ja sie brauche keine Gottheit und keine Unsterblichkeit, um sich zu stützen und zu halten. Diese drei Punkte, um welche sich alle Spekulation drehe, könnten einem ästhetisch ausgebildeten Gemüth nie zu ernstlichen Angelegenheiten und Bedürfnissen werden, sondern dienten ihm nur zu einem poetischen Spiel.[1] Aber unser Freund besitze ja jene ästhetische Freiheit noch nicht vollkommen, welche ihn ganz sicher stellte, nie in Verlegenheiten zu gerathen, gewisser Hülfsmittel der Spekulation nicht zu bedürfen.[1] Er sei eine sentimentalische Natur, der es an einem gewissen philosophischen Gange nicht fehle; käme er einmal also ins Spekulative hinein, so möchte es bei diesem Mangel eines philosophischen Fundaments bedenklich um ihn stehen. Denn nur die Philosophie könne das Philosophiren unschädlich machen und vor Mysticismus verwahren. So habe ein gewisser ästhetischer Mangel der Stiftsdame die Spekulation zum Bedürfniß gemacht, und sie habe sich in die Herrnhuterei verirrt, weil ihr die

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe Theil 2, S. 130 f. Derselbe Gedanke ist schon im Leben und Ideal und in den ästhetischen Briefen ausgesprochen.

Philosophie nicht zu Hülfe gekommen sei; als Mann hätte sie vielleicht alle Irrgänge der Metaphysik durchwandert. Da nun Goethe's Zögling die ästhetische Reife nicht besitze, daß er dem Bedürfnisse einer philosophischen Bildung ganz entrückt wäre, da er nicht Realist genug sei, um nie nöthig zu haben, sich an der reinen Vernunft zu halten, sollte im Roman für die Bedürfnisse seiner idealen Natur nicht mehr gesorgt sein? Schiller schlug dem Freunde deßwegen vor, manche philosophische Materien in seinem Werke nicht zu umgehen, sondern in seiner Weise zu lösen. Das war aber von Goethe etwas verlangt, was er nicht leisten konnte, und er unterließ es.

Wir erinnern uns, daß Schiller selbst, im Geisterseher und in den Philosophischen Briefen die eigentliche Entwickelung des Prinzen und des Julius erst dann eintreten läßt, wenn sie selbstständig geworden sind[1]. Und nun mußte er den Wilhelm Meister noch am Ende seiner Lehrjahre in einem solchen Zustande der Unmündigkeit sehen, in welchem seine eigenen Helden nur dann sind, ehe bei ihnen die Bildung überhaupt beginnt!! Ja auch, wenn er sich Meisters Zukunft vergegenwärtigte, sah er ihn eine abhängige Rolle spielen! Diese Unselbstständigkeit widerstrebte dem Charakter und Sinn Schiller's eben so sehr, als jener Mangel an Philosophie. Aber der Beurtheiler sah auch hier von seinem eigensten Wesen ab, und suchte Wilhelm's Charakter in seinem objektiven Dasein aufzufassen und zu würdigen. Er bestimmte das Ziel, bei welchem Meister endlich anlange, und hiermit die Einheit des Romans dahin: „er trete von einem leeren und unbestimmten Ideal in ein bestimmtes thätiges Leben, aber ohne die idealisirende Kraft dabei einzubüßen." Die zwei entgegengesetzten Abwege von diesem glücklichen Zustand seien in dem Roman dargestellt, und zwar in allen möglichen Nüancen und Stufen. Diese beiden Irrwege nennt er an einer andern Stelle die Phantasterei und die Philisterhaftigkeit, welche letzte Wilhelm's Freund Werner nach seiner traurigen Verwandlung im achten Buche[2] leibhaft darstelle. Von jener

[1] Siehe Theil 2, S. 27 und 39 f.
[2] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 20, S. 132.

unglücklichen Expedition an, wo Wilhelm ein Schauspiel aufführen wollte, ohne an den Inhalt gedacht zu haben, bis auf den Augenblick, wo er — Theresen zu seiner Gattin wähle, habe er den ganzen Kreis der Menschheit einseitig durchlaufen; zuletzt aber stehe er in einer schönen menschlichen Mitte da. „Daß er nun weiter unter der schönen und heitern Führung der Natur durch Felix von dem Idealischen zum Reellen, von einem regen Streben zum Handeln und zur Erkenntniß des Wirklichen übergeht, ohne doch dasjenige dabei einzubüßen, was in jenem ersten strebenden Zustand Reales war, daß er Bestimmtheit erlangt, ohne die schöne Bestimmbarkeit zu verlieren, daß er sich begrenzen lernt, aber in dieser Begrenzung selbst, durch die Form, wieder den Durchgang zur Unendlichkeit findet [1] — dieses nenne ich die Krisis seines Lebens, das Ende seiner Lehrjahre, und dazu scheinen sich mir alle Anstalten in dem Werke auf das vollkommenste zu vereinigen. Das schöne Naturverhältniß zu seinem Kinde und die Verbindung mit Nataliens edler Weiblichkeit garantiren diesen Zustand der geistigen Gesundheit, und wir sehen ihn, wir scheiden von ihm auf einem Wege, der zu einer endlosen Vollkommenheit führt.“ Goethe nun, fährt der Kritiker fort, habe den Begriff der Lehrjahre theils nicht deutlich genug ausgesprochen, theils in eine zu enge Grenze eingeschlossen. Wie könne Wilhelm bloß dadurch, daß sich das Vaterherz bei ihm erkläre, losgesprochen werden [2]? Schiller wünsche daher, daß die Beziehung aller einzelnen Glieder des Romans auf jenen philosophischen Begriff klarer gemacht würde; zumal für das deutsche Publikum sei dieß nöthig, welches immer einen bestimmten Ideengehalt aus einem Dichtwerke behalten wolle und oft nicht mehr behalte.

Auch diesen gerechten Wunsch zu erfüllen, war Goethen unmöglich. Ein Alles beherrschender Grundgedanke fehlte ihm in der That bei diesem Roman, er ließ sich nur durch den Gesichtspunkt führen, den der Abbé als Maxime angenommen hatte, daß der Erzieher nicht vor Irrthum zu bewahren,

[1] „Der Mensch ist nicht eher glücklich, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimmt“; Goethe's Werke Bd. 20, S. 218.
[2] Goethe's Werke Bd. 20, S. 128 und 137.

sondern den Irrenden zu leiten habe, ja ihn seinen Irrthum aus vollen Bechern ausschlürfen lassen müsse. Denn wenn der Mensch seinen Irrthum ganz erschöpfe, lerne er ihn und sich selbst kennen, und finde endlich den rechten, das heißt, den Weg, welcher seiner Natur gemäß sei.[1] Diese Ansicht des Abbé, nach welcher Wilhelm von jenen Mächten des Thurms geleitet wird, erklären den Titel: Lehrjahre; nach der gewöhnlichen Sprachweise sind es Irrjahre. Am Schlusse jener „Lehrjahre“ „kann seine eigene Bildung erst anfangen.“[2] Wegen dieses Mangels an einem durchgeführten Grundgedanken fehlt in dem Leben Meister's auch aller stetige Entwickelungsgang. „Man sucht einen Mittelpunkt,“ charakterisirt Goethe selbst seinen Roman, „und das ist schwer und nicht einmal gut. Ich sollte meinen, ein reiches mannigfaltiges Leben, das an unsern Augen vorübergeht, wäre auch an sich etwas, ohne ausgesprochene Tendenz, die doch bloß für den Begriff ist.“[3]

Der Roman, bemerkte Schiller weiter, nähert sich in mehrern Stücken und unter andern auch darin der Epopöe, daß er Maschinen hat, welche in gewissem Sinn die Götter oder das regierende Schicksal vertreten. Ein verborgen wirkender höherer Verstand, die Mächte des Thurms, begleitet und führt ihn von ferne, ohne die Natur in ihrem freien Gange zu stören, zu einem Ziele, von dem er selbst keine Ahnung hat.[4] So leise und locker auch dieser Einfluß ist, so ist er doch wirklich da. Das Ganze erhält hierdurch eine schöne Zweckmäßigkeit, ohne daß der Held einen Zweck hat. An dieser planmäßigen geheimen Führung Wilhelm's durch Jarno und den Abbé lobte es Schiller's erstaunlich feines Kunstgefühl, daß alle Schwere und Strenge vermieden worden wäre, und die Motive zu ihr eher aus einer Grille, als aus moralischen Quellen hergenommen seien. Der Begriff einer

[1] Goethe's Werke Bd. 20, S. 123, S. 167 und S. 177.

[2] Ebendaselbst Bd. 20, S. 131.

[3] Eckermann's Gespräche mit Goethe Theil 1, S. 194 (zweite Auflage).

[4] Bei Eckermann Theil 1, S. 194, sagt Goethe, daß sich im Roman die Leitung des Menschen durch eine höhere Hand ausspreche — was aber nur von höhern Menschenhänden verstanden sein kann.

Maschinerie werde dadurch wieder aufgehoben, indem doch die Wirkung bleibe; alles bleibe, was die Form betrifft, in den Gränzen der Natur, und nur das Resultat sei mehr, als die bloße, sich selbst überlassene Natur hätte leisten können.

Dessen ungeachtet war Schiller, wie man aus einigen Ausdrücken sieht, dieser Maschinerie (welche eigentlich den Zweck hat, das innere psychologische Entwickelungsgesetz zu vertreten) abhold. „Wenn je eine poetische Erzählung," spricht er, „des Wunderbaren und Ueberraschenden entbehren konnte, so ist es Ihr Roman; und gar leicht kann einem solchen Werke schaden, was ihm nicht nützt. Es kann geschehen, daß die Aufmerksamkeit mehr auf das Zufällige geheftet wird, und daß das Interesse des Lesers sich konsumirt, Räthsel aufzulösen, da es auf den innern Geist koncentrirt bleiben sollte." Unter diesem „Wunderbaren und Ueberraschenden" sind gewiß nur die geheimnißvollen Veranstaltungen der Mächte des Thurms zu verstehen. So hatte er auch schon früher an Goethe's Egmont das Wunder der Erscheinung der Freiheit in Klärchens Gestalt getadelt, wodurch die sinnliche Wahrheit des Stückes muthwillig zerstört werde.[1] Noch bestimmter spricht er sich über unsern Roman in einem spätern Briefe vom Jahre 1797 aus: „Es ist offenbar zu viel von der Tragödie im Meister; ich meine das Ahnungsvolle, das Unbegreifliche, das subjektiv Wunderbare, welches zwar mit der poetischen Tiefe und Dunkelheit, aber nicht mit der Klarheit sich verträgt, die im Roman herrschen muß und in diesem auch so vorzüglich herrscht. Es inkommodirt, auf diese Grundlosigkeit zu gerathen, da man überall festen Boden unter sich zu fühlen glaubt, und weil sonst alles so schön sich vor dem Verstand entwirret, auf solche Räthsel zu gerathen. Kurz, mir däucht, Sie hätten sich hier eines Mittels bedient, zu dem der Geist des Werkes Sie nicht befugte." Diese Ausstellungen sind nicht, wie es Goethe bei Eckermann zu thun scheint, auf die pathetische Wirkung zu beziehen, welche durch das Schicksal Mignon's und des Harfenspielers hervorgebracht wird, denn eben jene Wirkung wünschte Schiller

[1] Siehe Theil 2, S 293.

ja länger festgehalten, als es Goethe thut, sondern der Tadel trifft vorzüglich eben jene geheimnißvolle Maschinerie, welche das Schicksal vorstellt. Eine solche Maschinerie hielt er längst[1] für das Epos, und damals, wo er sich mit dem Wallenstein beschäftigte, auch für das Drama unentbehrlich, von dem Roman aber schloß er sie aus. Deßwegen sagte er auch, Goethe habe einen mehr theatralischen Zweck und mehr theatralische Mittel, als bei einem Roman billig sei, verfolgt.

Indessen trug diese Maschinerie einmal den ganzen Roman, und da sie nicht mehr zu beseitigen war, so wünschte Schiller nur, daß das Bedeutende derselben und ihre nothwendige Beziehung auf das innere Wesen dem Leser näher gelegt würden, als es ursprünglich im Manuskript der Fall war. Denn viele Leser würden in jenem geheimen Einfluß bloß ein theatralisches Spiel und einen Kunstgriff zu finden glauben, um die Verwickelung zu vermehren und Ueberraschungen zu erregen. Ueberhaupt scheine bei dem großen und tiefen Ernste, der bei allem Einzelnen herrsche und durch den es so mächtig wirkte, die Einbildungskraft zu frei mit dem Ganzen zu spielen; die freie Grazie der Bewegung sei etwas weiter getrieben, als sich mit dem poetischen Ernste vertrage; über dem gerechten Abscheu vor allem Schwerfälligen, Methodischen und Steifen habe sich Goethe dem andern Extrem genähert; eine erstaunliche und unerhörte Mannigfaltigkeit sei im Werke, im eigentlichsten Sinne, versteckt, aber die Einheit entziehe sich dem Blicke des Lesers. Kurz, Schiller wollte besonders jene theatralischen Anstalten, die nur als ein frivoles Spiel der Imagination erscheinen könnten, durch eine deutlicher ausgesprochene Beziehung auf den höchsten Ernst des Gedichtes auch vor der Vernunft legitimirt wissen.

Durch diese Bemerkung fühlte sich Goethe angetrieben, seinem Werke die eigentliche Vollendung zu geben. Der gerügte Fehler, sagte er, komme aus seiner innersten Natur, aus einem gewissen realistischen Tic, durch den er seine Existenz, seine Handlungen, seine Schriften den Menschen aus den Augen zu rücken behaglich finde. Es sei keine Frage,

[1] Siehe Theil 2, S. 244 f.

daß die scheinbaren, von ihm ausgesprochenen Resultate viel beschränkter seien, als der Inhalt des Werks, und er komme sich vor, wie einer, der, nachdem er viele und große Zahlen über einander gestellt, endlich muthwillig selbst Additionsfehler mache, um die letzte Summe, Gott weiß, aus was für einer Grille, zu verringern. Der Dichter verarbeitete nun, nach fernern Angaben Schiller's, jene Wirksamkeit der Mächte des Thurms mehr in das Total der Geschichte hinein, um sie von dem Verdacht eines kalten Romanbedürfnisses zu retten. So läßt er jetzt bei einer passenden Gelegenheit Jarno dem Wilhelm Meister von jenem Thurme erzählen [1]; an mehrern Stellen wird, nach Schiller's Wunsch, darauf hingedeutet, wie Wilhelm ein besonderer Gegenstand der pädagogischen Plane des Abbé geworden sei [2]; auch wurde die zweite Hälfte des Lehrbriefes, welche praktische Lebensmaximen enthält, während die erste über die Kunst handelt, im achten Buch eingeschalten, und der Titel des ganzen Werks gerechtfertigt [3] — wobei es nur auffällt, daß Wilhelm seinen Lehrbrief erst dann erhält, als seine Lehrjahre vorbei sind.

Andere specielle Fragen konnten freilich nicht mehr beantwortet werden, z. B. warum der Abbé oder sein Helfershelfer den Geist des alten Hamlet spiele? warum man Wilhelmen durch den Schleier mit dem Zettelchen: „Flieh', Jüngling, flieh'," von dem Theater treibe, während man ihm doch von der andern Seite zur Aufführung seines Lieblingsstückes und zu seinem Debut behülflich sei? ob der Abbé und seine Freunde vor der Erscheinung Werner's im Schlosse schon gewußt, daß sie es bei dem Gutskauf mit einem so genauen Freund und Verwandten Wilhelm's zu thun hatten, und weßwegen, wenn sie es wußten, sie Wilhelmen daraus ein Geheimniß machten? Und überhaupt vermißte Schiller auch nach der Umarbeitung „eine deutlichere Pronunciation der Hauptideen." Hier blieb eine Grunddifferenz beider Männer. Schiller drang auf das Vernünftige, Ernste und Begriffsmäßige; Goethe suchte vornehmlich durch ein anmuthiges Spiel die Einbildungskraft

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 20, S. 209 ff.
[2] Ebendaselbst Band 20, S. 167 und 214.
[3] Ebendaselbst S. 212.

vollkommen zu befriedigen. Er schickte endlich das umgearbeitete achte Buch, ohne es Schillern noch einmal gezeigt zu haben, zum Druck ab, denn „es liege in der Verschiedenheit ihrer Naturen, daß das Werk seine Forderungen niemals befriedigen könne."

Ungeachtet aber nicht alles Schillern gemäß sein konnte, so hörte er nicht auf, das Werk zu lesen, sich aus ihm zu ergänzen und an ihm zu erquicken, und Wilhelm Meister war und blieb die ästhetische Bibel der Familie. „Es fließt mir darin eine Quelle," schreibt er, „wo ich für jede Kraft der Seele und für diejenige besonders, welche die vereinigte Wirkung von allen ist, Nahrung schöpfen kann." Das Merkwürdigste an dem Total-Eindruck schien ihm dieß zu sein, daß Ernst und Schmerz durchaus wie ein Schattenbild versinken und der leichte Humor vollkommen darüber Herr werde. „Wie es auch sei, so viel ist gewiß, daß der Ernst in dem Roman nur Spiel und das Spiel in demselben der wahre und eigentliche Ernst ist, daß der Schmerz der Schein und die Ruhe die einzige Realität ist."

An einer andern Stelle sagt er, daß der Roman einen vollen Effekt des Schönen, nur des Schönen hervorbringe, und fährt fort: „Ich verstehe Sie nun ganz, wenn Sie sagten, daß es eigentlich das Schöne, das Wahre sei, was Sie, oft bis zu Thränen, rühren könne. Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich, wie die Natur, so wirkt das Werk und so steht es da, und alles, auch das kleinste Nebenwerk, zeigt die schöne Klarheit, Gleichheit des Gemüthes, aus welchem alles geflossen ist." In diesem Sinne fügte er einer Beurtheilung des Romans von Körner am Ende die bekräftigende Verse bei:

„Klar ist der Aether und doch von unermeßlicher Tiefe,
Offen dem Aug', dem Verstand bleibt er doch ewig geheim"[1].

Das vollständige Verständniß dieses Werkes, sagte er schon früher, werde eine wichtige Krisis seines Lebens sein, und unstreitig trug dasselbe sehr viel zu seiner ästhetischen Läuterung bei. Daher möge es uns zu Gute gehalten werden, daß wir

[1] Horen vom Jahr 1796, Stück 16, S. 116. Das obige Distichon ist der Schluß von dem Epigramm Genialität: Schiller's Werke in E. B., S. 94. 2. m. (Oktavausgabe Band 1, S. 465).

erschöpfend darlegten, wie er diese große Erscheinung betrachtete und ausbilden half, was er lobte und sich aneignete und was ihm fremd bleiben mußte. Goethe sagt bei Eckermann, Schiller habe den Wilhelm Meister bald so, bald anders haben wollen. Unsere Darstellung ist hoffentlich die beste Widerlegung dieses Ausspruches.

Schiller's Charakteristik des Wilhelm Meister ist ein glänzendes Beispiel, wie tief und frei und wie mit allen Kräften der menschlichen Seele er in der Periode der Reife in poetische Kunstwerke eindrang. „Selten," sagt ein achtenswerther Literarhistoriker, „haben wohl dichterische Werke so scharfe und aufmerksame Leser und so liebevolle und warme Kritiker gefunden, als die Lehrjahre in Schiller, und es ist in der That erstaunlich, wie eindringend sein ästhetisches Urtheil ist"[1]. Welch' ein unschätzbarer Gewinn wäre es für das Verständniß der Goethe'schen Dichtungen, wenn der unvergleichliche Mann sich auch über andere seiner Hauptwerke so umständlich ausgelassen hätte! Aber leider sind sonst im Briefwechsel nur noch einzelne Aussprüche aufbewahrt. Als Goethe bald nach der Beendigung der Lehrjahre, Hermann und Dorothea schuf, und dem entzückten Freunde die einzelnen Bücher, frisch, wie sie eben fertig geworden waren, mittheilte[2], da meinte er, es habe sich vor Goethen ein neues schöneres Leben aufgethan. „Jetzt, däucht mir, kehren Sie ausgebildet und reif zu Ihrer Jugend zurück und werden die Frucht mit der Blüthe verbinden. Diese zweite Jugend ist die Jugend der Götter und unsterblich, wie diese." Diese neue Dichtung nannte er „schlechterdings vollkommen in ihrer Gattung, pathetisch mächtig und doch reizend im höchsten Grade, kurz schön, was man sagen kann." Er stellte sie wegen ihrer reinen poetischen Form weit über den Meister. Denn die Form des Meister, wie überhaupt jede Romanform — so urtheilte er jetzt — liege ganz im Gebiete des Verstandes, stehe unter allen seinen Forderungen und nehme auch an allen seinen Grenzen Theil. Weil sich aber ein ächt poetischer Geist dieser Form bedient und in ihr die poetischsten Zustände

[1] Ueber den Goethe'schen Briefwechsel von Gervinus, Leipzig 1836, S. 70.
[2] Siehe Theil 3, S 277.

ausgedrückt habe, so entstehe ein sonderbares Schwanken zwischen einer prosaischen und poetischen Stimmung; es fehle dem Roman an einer gewissen poetischen Kühnheit, weil er es seiner Gattung nach dem Verstande immer recht machen wolle, und es fehle ihm wieder an einer eigentlichen Nüchternheit (wofür er doch gewissermaßen die Forderung rege mache), weil er aus einem poetischen Geiste geflossen sei. Es gehe ihm nichts, gar nichts von Goethe's Geist ab, er ergreife das Herz mit allen Kräften der Dichtkunst und gewähre einen immer sich erneuernden Genuß, dennoch aber lasse er uns aus der wirklichen Welt nicht ganz heraus [1]. Dieses weniger günstige Urtheil ist nur seiner Begeisterung für Hermann und Dorothea zuzuschreiben. Gerade vor einem Jahr, am neunzehnten Oktober 1796, hatte er noch über den Roman gesagt: „Was innerhalb der Form liegt, macht ein so schönes Ganze und nach außen berührt er das Unendliche, die Kunst und das Leben. In der That, man kann von diesem Roman sagen: er ist nirgends beschränkt, als durch die rein ästhetische Form und wo die Form aufhört, da hängt er mit der Unendlichkeit zusammen. Ich möchte ihn einer schönen Insel vergleichen, die zwischen zwei Meeren liegt." Hatte Schiller aber nicht ganz Recht, den Roman der reinen Form jener Idylle gegenüber ein unvollkommenes Gedicht zu nennen? Denn in diese Gattung mochte Schiller wohl dieses köstliche Erzeugniß setzen. Als ihm Goethe schrieb, daß sich das Gedicht gegen sein Ende ganz zu seinem idyllischen Ursprung hinneige, antwortete er: „Es konnte gar nicht fehlen, daß Ihr Gedicht idyllisch endigte, sobald man dieses Wort in seinem höchsten Gehalte nimmt. Die ganze Handlung war so unmittelbar an die einfache ländliche Natur angebaut, und die enge Beschränkung konnte, wie ich mir's denke, nur durch die Idylle ganz poetisch werden" [2]. Er weissagte, daß das Gedicht durch die schönsten Eigenschaften eines poetischen Werkes, nämlich durch sein Ganzes, durch die reine Klarheit seiner Form und durch den völlig erschöpfenden Kreis menschlicher Gefühle schlechterdings über alle Subjektivitäten

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 310 f.
[2] Ebendaselbst S. 49.

seiner Leser siegen werde. An einer andern Stelle findet er dann in Hermann und Dorothea eine gewisse Hinneigung zur Tragödie, wenn man dem Stücke den reinen strengen Begriff der Epopöe gegenüberstelle. Das Herz sei inniger und ernstlicher beschäftigt, es sei mehr pathologisches Interesse, als poetische Gleichgültigkeit darin. So sei auch die Enge des Schauplatzes, die Sparsamkeit der Figuren, der kurze Ablauf der Handlung der Tragödie zugehörig. Diese Annäherung an die Tragödie aber schien ihm, weil sie nicht, wie in Wilhelm Meister, durch wunderbare theatralische Anstalten bewirkt werde, durchaus kein Fehler zu sein. Umgekehrt glaubte er, daß Goethe's Iphigenie (vom Tasso wollte er gar nicht reden) in das epische Feld schlage, wenn man ihr den strengen Begriff der Tragödie entgegenhalte. Für eine Tragödie sei in der Iphigenie ein zu ruhiger Gang, ein zu langer Aufenthalt, die Katastrophe nicht einmal zu rechnen, welche der Tragödie widerstreite. Die Wirkung dieses Stückes sei mehr generisch poetisch, wie überhaupt das epische Gedicht zu einem allgemeinen und freien, die Tragödie dagegen zu einem bestimmten Gebrauche da sei [1]. Goethe's Tasso scheint ihm widerstrebt zu haben; dagegen äußerte er einmal über die Iphigenia, daß dieses das einzige deutsche dramatische Produkt sei, welches er beneide, weil er fühle, daß er kein ähnliches machen könne [2].

Da Goethe zu dieser Zeit seinen Faust wieder aufnahm, so bat er ihn, die Anforderungen, die er an das Ganze zu machen habe, in einer schlaflosen Nacht durchzudenken und ihm vorzulegen. Das Balladenstudium, sagte Goethe, habe ihn wieder auf diesen Dunst- und Nebelweg gebracht, und da die verschiedenen Theile dieses Gedichts in Absicht auf Stimmung verschieden behandelt werden könnten, wenn sie sich nur dem Geist und Ton des Ganzen subordinirten, übrigens die ganze Arbeit auch subjektiv sei, so könne er in einzelnen verlornen Momenten daran arbeiten. Schiller fand es nicht leicht, ihm seine Erwartungen und Wünsche mitzutheilen, aber er wolle sich einbilden, als ob er die Fragmente

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 391.

[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 106.

des Faust zufällig fände und sie selbst ausführen würde. „So viel bemerke ich hier nur," schreibt er, „daß dieses Stück bei aller seiner dichterischen Individualität die Forderung an eine symbolische Bedeutsamkeit nicht ganz von sich weisen kann, wie auch wahrscheinlich Ihre eigne Idee ist. Die Duplicität der menschlichen Natur und das verunglückte Streben, das Göttliche und das Physische im Menschen zu vereinigen, verliert man nicht aus den Augen; und weil die Fabel in's Formlose und Grelle geht und gehen muß, so will man nicht bei dem Gegenstande stille stehen, sondern von ihm zu Ideen geleitet werden. Kurz, die Anforderungen an den Faust sind zugleich philosophisch und poetisch, und Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen und die Einbildungskraft wird sich zum Dienst einer Vernunftidee bequemen müssen." So zeichnete er dem dunklen Naturdrang des Freundes den Weg vor. Noch mehr, als im Wilhelm Meister verlangte er, daß die tiefen und schweren philosophischen Räthsel in der Menschenbrust erschlossen würden. Aber ungeachtet Goethe meinte, daß sie in ihrer Ansicht über dieses Werk nicht variiren könnten, so waren ihm doch die Schleußen der Spekulation verschlossen, welche Schiller in dasselbe geöffnet haben wollte. Daher schrieb er auch sogleich, daß er es sich bei dieser barbarischen Komposition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr zu berühren, als zu erfüllen denke. „So werden wohl Verstand und Vernunft, wie zwei Klopffechter, sich grimmig herumschlagen, um Abends zusammen freundschaftlich auszuruhen. Ich werde sorgen, daß die Theile anmuthig und unterhaltend sind, und etwas denken lassen; bei dem Ganzen, das immer ein Fragment bleiben wird, mag mir die neue Theorie des epischen Gedichts zu statten kommen." — Wenn ein philosophischer Aufschluß statt fand, wie konnte das Ganze noch Fragment bleiben? — Schiller gab zur Antwort: „Den Faust habe ich nun wieder gelesen und mir schwindelt vor der Auflösung. Dieß ist indeß sehr natürlich, denn die Sache beruht auf einer Anschauung und so lange man die nicht hat, muß ein so reicher Stoff den Verstand in Verlegenheit setzen. Was

mich daran ängstigt ist, daß mir der Faust seiner Anlage nach auch eine Totalität der Materie nach zu erfordern scheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erscheinen soll, und für eine so hochaufquellende Masse finde ich keinen poetischen Reif, der sie zusammenhält. Nun, Sie werden sich schon zu helfen wissen! Zum Beispiel: es gehörte sich, meines Bedünkens, daß der Faust in das handelnde Leben geführt wird, und welches Stück Sie auch aus dieser Masse erwählen, so scheint es mir immer durch seine Natur eine zu große Umständlichkeit und Breite zu erfordern. In Rücksicht auf die Behandlung finde ich die große Schwierigkeit, zwischen dem Spaß und dem Ernst glücklich durchzukommen. Verstand und Vernunft scheinen mir in diesem Stoff auf Tod und Leben mit einander zu ringen. Bei der jetzigen fragmentarischen Gestalt des Faust fühlt man dieses sehr, aber man verweis't die Erwartung auf das entwickelte Ganze. Der Teufel behält durch seinen Realism vor dem Verstand und der Faust vor dem Herzen Recht. Zuweilen aber scheinen sie ihre Rollen zu tauschen und der Teufel nimmt die Vernunft gegen den Faust in Schutz. Eine Schwierigkeit finde ich darin, daß der Teufel durch seinen Charakter, der realistisch ist, seine Existenz, die idealistisch ist, aufhebt. Die Vernunft nur kann ihn so, wie er da ist, gelten lassen und begreifen. Ich bin überhaupt sehr erwartend, wie die Volksfabel sich dem philosophischen Ganzen anschmiegen wird."

Wenn man die Stellen nachlies't, in welchen in dem Briefwechsel über Faust verhandelt wird, so muß man sich wundern, daß Goethe und zum Theil auch Schiller von diesem Werke, in welchem der Enthusiasmus der Jugend und die Metaphysik des Alters das erste Gedicht der Welt anstaunen und anpreisen, mit so viel Nüchternheit, ja mit Geringschätzung reden. Goethe nennt das Gedicht eine Symbol-, Ideen- und Nebelwelt, in die er seinen Rückzug genommen, einen Dunst- und Nebelweg, den er eingeschlagen, eine barbarische Komposition; die Baukunst, sagt er einmal, habe diese „Luftphantome" wieder verscheucht. „Es käme nur auf einen ruhigen Monat an, so sollte das Werk zur männiglichen Verwunderung und Entsetzen, wie eine große Schwammfamilie,

aus der Erde wachsen. Sollte aus meiner Reise nichts werden, so habe ich auf diese Possen mein einziges Vertrauen gesetzt." Schiller hält es, wie wir eben hörten, für die Hauptschwierigkeit, wie man zwischen „dem Spaß und dem Ernst glücklich hindurchkomme;" und als Goethe erzählt, er habe seine Helena jetzt wirklich auftreten lassen, nun ziehe ihn aber das Schöne in der Lage seiner Heldin so sehr an, daß es ihn betrübe, wenn er es zunächst in eine Fratze verwandeln solle, da schreibt ihm Schiller: „Lassen Sie sich ja nicht durch den Gedanken stören, wenn die schönen Gestalten und Situationen kommen, daß es Schade sei, sie zu verbarbarisiren. Der Fall könnte Ihnen im zweiten Theil des Faust noch öfters vorkommen, und es möchte einmal für allemal gut sein, Ihr poetisches Gewissen darüber zum Schweigen zu bringen. Das Barbarische der Behandlung, das Ihnen durch den Geist des Ganzen auferlegt wird, kann den höhern Gehalt nicht aufheben, nur es anders specifiziren und für andere Seelenvermögen zubereiten. — Eben das Höhere und Vornehmere in den Motiven wird dem Werke einen eigenen Reiz geben, und Helena ist in diesem Stück ein Symbol für alle die schönen Gestalten, die sich hinein verirren werden. Es ist ein sehr bedeutender Vortheil, von dem Reinen mit Bewußtsein in's Unreine zu gehen, anstatt einen Aufschwung von dem Unreinen zum Reinen zu suchen, wie bei uns übrigen Barbaren der Fall ist. Sie müssen also in Ihrem Faust Ihr Faustrecht behaupten." [1].

Man kann aus diesen Urtheilen mit Sicherheit schließen, wie beide Männer über ein maßloses Lob des Faust gelächelt haben würden. Goethe spricht nun freilich in diesen vertrauten Briefen auch von seinen meisten andern Arbeiten, besonders so lange er sie noch unter Händen hatte, mit Ironie und Kälte, und ich kenne kein untrüglicheres Merkmal des vollendeten Meisters, welcher das Vollkommene wie etwas Natürliches und Gemeines ansieht, als diese unbestechliche Nüchternheit der Selbstschätzung. Dann leistete ihm diese realistische Gleichgültigkeit den unersetzlichen Vortheil, daß sich von subjektiven Stoffen, wie der Faust, alles sittliche,

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 306 ff.

pathologische Interesse ablös'te, wodurch sie erst der ächten poetischen Darstellung gerecht wurden. Wie mit Absicht verhärtete er sich gegen den Gehalt seines Süjets, um eine desto reinere Empfänglichkeit für ihre Form in sich hervorzubringen und zu erhalten. So trieb er diese Empfindungsträume im Faust, die so innig mit ihm verwachsen waren, durch Ironie in's Objektive hinaus. Dieß alles aber erklärt die angeführten Aussprüche beider Dichter noch nicht genug. — Goethe stand damals wirklich auf dem Gipfel seiner klassischen Periode, er hatte in einer Reihe von Werken die reinsten, edelsten Muster aufgestellt, und hatte sich mit Schiller auch theoretisch in dem befestigt, was er ausübte. Dem rein poetischen Stile und dem Musterbild des Klassischen gegenüber, welches sich beide Freunde entworfen hatten und dem sie ausschließlich anhingen, nannten sie die Form, in welcher Faust begonnen worden war und vollendet werden mußte, barbarisch. Es fehlte dem Werke ja, wenn es immer Fragment bleiben mußte, wenn der Stoff, wie Schiller sagt, „unbegränzbar" war, an befriedigendem Abschluß, die vielen mannigfaltigen Personen und Zustände, die erfordert wurden, störten die Kontinuität und hoben die Einheit auf — und zu welcher Gattung ihrer Theorie sollte der Faust denn gezählt werden? Da behauptete nun Schiller, daß dem zweiten Theil durch den Gehalt ersetzt werden müsse, was ihm an klassischer Form nothwendiger Weise, wie auch dem ersten, abgehe; Goethe aber, der einzig und allein an die Form die strengsten Anforderungen mitbrachte, stand damals zu dieser Jugenddichtung als solcher beinahe in gar keiner Beziehung mehr. Beide Männer, besonders Goethe, beurtheilten das Werk einseitig nach der bloßen Verstandesform [1], wie umgekehrt die meisten neuern Erklärer sich nur dessen Inhalt zu enträthseln bemühen. Gewiß kann man, was sie als die barbarische Behandlung verwerfen, als die romantische in Schutz nehmen. Früher, im Jahre 1794, hatte sich Schiller über das Gedicht also geäußert: „Ich gestehe Ihnen, daß mir diese Fragmente der Torso des Herkules sind. Es herrscht in diesen Scenen eine Kraft und eine Fülle des Genies, die den ersten Meister

[1] Siehe Theil 3, S. 86 ff.

unverkennbar zeigt, und ich möchte diese große und kühne Natur, die darin athmet, so weit als möglich verfolgen." Er brauchte auch jetzt, wo er sich so enge und rigoristische Gesetze aufgelegt hatte, dieses Urtheil nicht zurücknehmen, aber er würde es schwerlich mehr ohne Zusatz ausgesprochen haben.

Wie viele andere treffliche kritische Urtheile und Andeutungen könnten noch ausgehoben werden! Aber es genügt, Schiller's Verhältniß zu einigen Meisterwerken seiner Zeit bezeichnet zu haben, und wir können jetzt sein kritisches Talent, welches ebenfalls seine Perioden hat, im Allgemeinen charakterisiren.

In seiner Recension der Räuber finden wir nur einzelne geniale, kecke Griffe, das Ganze und die Verbindung der Theile kommen nicht in Frage, es ist von dem Ideengehalt und viel von den Charakteren die Rede, nicht von ihrer Darstellung. In der Phase seiner philosophischen Bildung ging er in seinen kritischen Argumentationen von einer Idee aus, welche er an dem Gegenstand erprobte, indem er ihn zwang, sich nach der Idee zu richten [1]. Er schätzte fremde Kunstwerke nach einem äußern Maßstabe, nach seiner eigenen Ideenpoesie, nach sittlichen Ansichten, nach dem „höchsten Maßstab der Kunst [2]," kurz nach mitgebrachten allgemeinen Begriffen. Schiller war damals nicht im Stande, Anderer, dem seinigen unähnliches Verdienst, vorurtheilsfrei anzuerkennen, geschweige denn mit Wärme zu umfangen, was besonders auffallend in der einseitigen Beurtheilung Bürger's sich hervorstellte. Dagegen nöthigte ihn doch Goethe's Genius, im Egmont von dieser starren Manier etwas nachzulassen und mehr in die Eigenthümlichkeit des Gedichts einzugehen. Auch darin war ein Fortschritt, daß er jetzt die Kunstwerke vor Allem einheitlich aufzufassen bemüht war, und, nach Kant, das Schöne in der Form suchte, mit welcher als nothwendig erkannten Wahrheit aber die heiligen Interessen des Sittlichen, von denen seine Natur in der Tiefe bewegt wurde, in Widerspruch standen. Von dieser subjektiven Kritik ging er

[1] Siehe Theil 2, S. 292 ff.

[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1252. Anmerkung. (Oktavausgabe Bd. 12, S. 297.)

zu einer mehr objektiven über, als er sich der Spekulation entledigte, um wieder Dichter und Mensch im reinen und vollen Sinne des Wortes sein zu können, — denn der Philosoph ist bloß ein Fragment vom Menschen. In seiner Theorie der naiven und sentimentalischen Dichtung sind die kritischen Urtheile, wenn auch noch nicht ganz rein von den Anmaßungen der spekulativen Aesthetik, doch bei weitem freier und reifer. Sie sind schon nach einem weitern Schema entworfen, indem nun Schiller alle Gedichte unter einen doppelten Gesichtspunkt brachte. Die Koryphäen der griechischen, römischen, deutschen, englischen, französischen Literatur sind von dieser Theorie aus meist richtig, immer geistreich gewürdigt und in ein neues Licht gestellt. Wenige Züge über Homer, Shakspeare, Klopstock, Voltaire, Rousseau geben das Wesentliche bestimmt an, und diese literarischen Umrisse können Schiller's besten historischen Charakterbildern zur Seite gestellt werden.

Diese theoretischen Individualschilderungen führten den Meister endlich ganz zur objektiven Kunstkritik im Briefwechsel mit Goethe. Auf diesem Standpunkte der vollendeten Reife war sein Blick zwar noch, wie früher, auf das Ganze eines Produkts gerichtet, und er unterließ es nie, sowohl dieses, als jedes seiner einzelnen Theile mit dem Ideale zu vergleichen [1]. Aesthetische Urtheile, sagte er, umfaßten immer das Ganze, und bei ihnen müsse also die Empfindung entscheiden [2]. Dann behielt er auch das noch von seinem frühern Lebensabschnitte bei, daß er das Schöne in der Form und in einer gewissen Angemessenheit der Form und des Inhalts suchte. Aber er ging jetzt nach empfangener Kunstweihe in seinen Richtersprüchen nicht mehr von den allgemeinsten Elementarbegriffen der Aesthetik aus, wie ehemals, sondern seine reichgegliederte Kenntniß gewährte ihm eine Masse von Anschauungen und inhaltsvollern Vorstellungen, durch die seine kritischen Aussprüche bestimmt wurden, und selbst diese näher liegenden Begriffe wandte er besonnener und nicht mehr rigoristisch an. Die Ideale seiner ästhetischen Metaphysik schwebten ihm in der Ferne noch vor, aber banden ihn nicht mehr; von den

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 88.
[2] Schiller's Werke in E. B., S. 1255. 1. m. (Oktavausg. B. 12, S. 310).

fesselnden Lehrsätzen der Speculation war ihm als Gewinn ein spekulativer Geist zurückgeblieben. Die Theorie schien ihm nicht allein zum Hervorbringen, sondern auch zum Beurtheilen unzulänglich. „Ich möchte behaupten," äußerte er sich, „daß es kein Gefäß gibt, die Werke der Einbildungskraft zu messen, als eben diese Einbildungskraft selbst" [1]. Als ihm daher eine Recension seiner Jungfrau von Orleans zugeschickt wurde, äußerte er sich am 20. October 1802 gegen Schütz, daß ihr Verfasser, Apel, zwar ein fähiger Kopf sei, aber sie wäre doch nur ein Versuch, die Schelling'sche Kunstmetaphysik auf die Tragödie anzuwenden. „Aber dieser," fährt er fort, „mußte mißlingen, weil ein poetisches Werk, insofern es ein in sich organisirtes Ganze ist, aus sich selbst heraus und nicht aus allgemeinen und eben darum hohlen Formeln beurtheilt werden muß, denn von diesen ist nie ein Uebergang zum Faktum. So will ich die ganze lesende Welt auffordern, mir zu sagen, ob diese Recension auch nur die geringste Anschauung meines Trauerspiels enthält und ob ihr Verfasser auch nur in Einem Stücke in die innere Oekonomie desselben eingedrungen ist. Aber Sie werden mir auch zugestehen, daß unsere neueste Philosophie überhaupt, selbst wenn ihre Principien als wahr angenommen werden, in der Anwendung hinkt, und daß alle Versuche ihrer Stifter selbst, damit in's Praktische überzugehen, unglücklich ausgefallen sind, sie mögen nun in der Aesthetik oder in dem Naturrecht oder in der Politik angestellt worden sein. Hieraus wird mir eben immer klarer, daß der Major in einem Syllogismus weit leichter ist, als der Minor, weil gerade die jüngsten und unreifsten Köpfe viel schneller in jenen eingehen, als mit diesem umzugehen wissen, was gerade der Boden aller Kritik ist." Diese erstaunliche Reife des Urtheils leuchtet auch aus einem Briefe an Goethe über dieselbe Apel'sche Recension hervor [2]. „Unsere jungen Philosophen," beschließt er hier seine Aussprüche, „wollen von Ideen zur Wirklichkeit übergehen. So ist es denn nicht anders möglich, als daß das Allgemeingesagte hohl und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 438.
[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 76 f.

leer, und das Besondere platt und unbedeutend ausfällt." Schwerlich möchte das Eigenthümliche der sich als spekulativ anpreisenden Afterphilosophie und Scheinkritik richtiger, schärfer und kürzer sich bezeichnen lassen. Dagegen ist Schiller über die Goethe'schen Recensionen, welche er damals in die Jena'sche allgemeine Literaturzeitung einrücken ließ, entzückt. „Gerade dieses schöpferische Konstruiren der Werke und der Köpfe," sagt er, „und dieses Hinweisen auf die Wirkungspunkte fehlt in allen Kritiken und ist doch das Einzige was zu etwas führen kann. Die Recensionen sind zugleich in einem behaglichen und heitern Ton geschrieben, der sich auf die angenehmste Art mittheilt" [1].

So befolgte jetzt unser Kritiker eine Methode, welcher seiner frühern [2] gerade entgegengesetzt war. Er beurtheilte ein Kunstwerk nicht mehr äußerlich und subjektiv nach allgemeinen Begriffen, sondern aus ihm selbst heraus. Darnach sagte er: er wolle an dem Meister eine neue Art von Kritik nach einer genetischen Methode versuchen [3]. Und wenn er früher, wie er sich über seine Beurtheilung Matthisson's ausdrückt, der Richter und Gesetzgeber zugleich war, so achtete er jetzt das Eigenthümliche so sehr, daß ihm jedes gute Gedicht ein ganzes neues poetisches Geschlecht in sich zu fassen schien [4]. Von dem Kunstwerk aber ging er immer zu dessen Schöpfer selbst, indem er „es in den zarten Fasern, wodurch es mit dem mütterlichen Boden verwachsen war, in den Kräften, durch die es sich bildete, und in der Art seines Entstehens zu belauschen" suchte, was Süvern die Vollendung des Verstehens nennt [5]. Er wünschte deßwegen die Chronologie der Goethe'schen Werke zu wissen, und forderte ihn auf, die Geschichte des Meister und seiner frühern Werke aufzuschreiben, denn ohne das könne man sie nicht ganz kennen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 306.

[2] Siehe Theil 2, S. 292 f.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 235.

[4] Ebendaselbst Theil 3, S. 270.

[5] Ein Ausspruch, dem auch Goethe an vielen Orten beistimmt, z. B. in Meister's Lehrjahren. Goethe's Werke, Band 19, S. 343.

lernen.[1] Eine Aufforderung, welche, beiläufig gesagt, Goethen später veranlaßt haben mochte, „Dichtung und Wahrheit, aus meinem Leben" zu schreiben.

Auf diesen Grundsätzen beruht Schiller's vortreffliche Kritik in der Periode seiner vollendeten Reife. Wenn er sich in dieser Zeit der Kritik eigens gewidmet hätte, würde er einer der ersten Kunstrichter aller Zeiten geworden sein. Aber er hatte jetzt, wie er in dem obigen Brief an Schütz beifügt, den Glauben an die Möglichkeit einer allgemein gültigen Kunsttheorie aufgegeben, für welche durch die neuste Kunstphilosophie Schelling's nichts gewonnen worden sei, und er fürchtete hierdurch zu sehr von der Produktion abzukommen. So lehnte er denn die Aufforderungen, in Literaturzeitungen als Recensent zu glänzen, von sich ab. Er vereinigte zu einem großen Kritiker alle Erfordernisse in einem wirklich eminenten Grade, und hatte eine wahrhafte, göttliche Divinationsgabe, durch die er den flüchtigen Geist von Kunstwerken ergriff und tief in die Seele ihrer Verfasser blickte. „Ich freue mich über Ihre Klarheit und Gerechtigkeit," schreibt ihm Goethe, als er den Elpenor trefflich charakterisirt hatte, ohne zu wissen, daß es ein Goethe'sches Werk sei,[2] „wie so oft schon, also auch in diesem Falle. Sie beschreiben recht eigentlich den Zustand, in dem ich mich befinden mochte, als ich vor sechszehn Jahren diese beiden Akte schrieb, und die Ursache, warum das Produkt mir zuwider war, läßt sich nun auch denken."

Den kritischen Fragmenten im Briefwechsel kommt aber gewiß auch das zu statten, daß sie in der freiern Epistolarform geschrieben sind, in welcher der Tiefdenker leichter und heiterer einherschreiten konnte. Vorzüglich aber sind sie deßwegen so köstlich, weil sie an Goethe gerichtet sind und meistens über dessen Werke handeln. So haben wir denn in diesen unvergleichlichen Beurtheilungen die Tiefe und Schärfe des Schiller'schen Geistes wundervoll zu einem neuen Leben verklärt, durch die ruhige Kraft der Goethe'schen Anmuth.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Band 3, S. 9.
[2] Ebendaselbst Theil 4. S. 221, 223 und 226.

Man kann aber sagen, daß dieses überhaupt der allgemeine Charakter der Briefe Schiller's an Goethe ist. „Seine Briefe," sagt Goethe bei Eckermann, „sind das schönste Andenken, das ich von ihm besitze, und sie gehören mit zu dem Vortrefflichsten, was er geschrieben. Seinen letzten Brief bewahre ich als ein Heiligthum unter meinen Schätzen." Wir haben früher[1] Schiller's für den Druck bestimmte Episteln als solche nicht loben können; es sind Abhandlungen, er mag sie nun nennen, wie er will. Seine wirklich an Personen abgesandten Briefe sind vielleicht die schönsten, die wir in der deutschen Literatur besitzen.

Auch seine Briefe schrieb Schiller mit der ihm zur Natur gewordenen Gründlichkeit und Sammlung. „Bei unserer Korrespondenz," sagt er selbst, „pflege ich so gerne mit ganzer Seele gegenwärtig zu sein."[2] Daher ist der Ausdruck immer angemessen, edel und oft gewählt, und es drängt sich so viel Gehalt des Gefühls und des Gedankens zusammen, als möglich. Seine Briefe an Lotte enthüllen uns die Herrlichkeit seines Herzens; sie sind eine Hymne der Liebe und Freundschaft. Die Episteln an Humboldt haben dagegen einen strengen untersuchenden Charakter, und sind bei ihrem Ideengewicht oft zugleich so schwerfällig, daß sie ziemlich in Abhandlungen übergehen. Es spricht sich in ihnen häufig eine gewisse Superiorität aus; Schiller sagt seine Meinung entschiedener, als gegen Goethe, ist aber auch viel herzlicher und inniger. In der Korrespondenz mit Goethe ist er schonender, eingehender, nachgiebiger, ohne sich jedoch irgendwo das Mindeste zu vergeben. Schiller war für Humboldt, was Goethe für Schiller. In diesen Briefen stellt sich Schiller mehr von realistischer Seite dar, wie er es thun mußte, und läßt in der Ausführung, Folgerichtigkeit und Begriffsbestimmtheit so vieles nach, als nöthig war, Goethe's stilistische Tugenden in seine Schreibart aufzunehmen. Es herrscht in diesem schriftlichen Gedankenwechsel am meisten Laune und guter Humor. Die Briefe, welche Schiller schrieb, sind bei weitem sorgfältiger, eingehender und bedeutender, als die Goethe

[1] Siehe Theil 3, S. 123.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 398.

diktirte, vielleicht eben zum Theil deswegen, weil er sie nur diktirte. Denn ein diktirter Brief ist, wie ein unversiegelt abgeschickter. Man mag diese Schiller'schen Briefe so oft lesen, als man will, man wird sie nie ohne Genuß und Gewinn aus den Händen legen, und um so mehr in ihnen finden, je genauer man sie schon kennt.

Da wir nun unsern Freund nach diesem köstlichen Briefwechsel als Kritiker geschildert haben, so wären hier am füglichsten über ihn auch als Redakteur einige Worte zu sagen. Goethe sagt:[1] „Er schickte sich trefflich zu einem Redakteur; den innern Werth eines Gedichtes übersah er gleich, und wenn der Verfasser sich zu weitläuftig ausgethan hatte, oder nicht endigen konnte, wußte er das Ueberflüssige schnell abzusondern. Ich sah ihn wohl ein Gedicht auf ein Drittheil Strophen reduciren, wodurch es wirklich brauchbar ward, ja bedeutend." Diesem Ausspruche stimmt die Verfasserin der Agnes von Lilien, Frau von Wolzogen, bei. „Beim Durchsehen fremder Arbeiten," sagt sie, „wie ich es an meinen eigenen kleinen literarischen Produkten und bei bedeutenderen erfahren, setzte er nie etwas hinzu, aber er strich aus; und das Ganze bekam eine neue Gestalt in Deutlichkeit und Präcision nach den Regeln des guten Stils."[2] Eben so verfuhr er mit seinen eigenen Werken; er hatte beinahe nie eine Stelle zu ergänzen, zu vervollständigen, selten etwas zu verändern, sondern er zog, wenn er einer Schrift die letzte Feile geben wollte, oder bei neuen Auflagen meist nur, durch Ausstoßen alles Entbehrlichen, die Darstellung zusammen. So strebte er darnach, seinen Stil leichter, gefälliger und klassisch zu machen. Auch war er, zum Theil auf den Einfluß der Weiber, damals darauf bedacht, seine Werke von allem Anstößigen zu reinigen.

[1] Goethe's Werke in Duodez, Band 31, S. 65.
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 289 f.

Sechstes Kapitel.

Orientirung des Lesers. Lebensbezüge in Weimar und Verhältnisse zu Zeitgenossen. Gesundheitszustand. Einige kleinere Gedichte, Vollendung der Maria Stuart.

Wenn bei irgend einer Veranlassung, werfen wir, in vorgerücktem Alter, bei dem Wechsel unseres Wohnortes auf unser zurückgelegtes Leben einen prüfenden Blick. Während die unbekannte Zukunft, welcher wir entgegengehen, in schwankenden Bildern und unbegränzten Umrissen ahnungsreich vor uns schwebt, freuen wir uns, mit der geschlossenen Vergangenheit eine bestimmte Abrechnung halten zu können. Wir bewegen uns zwischen Erwarten und Erinnern getheilt hin und her, aber indem die dunkle Zukunft uns doch mehr abstößt, als anzieht, wendet sich unsere Seele endlich weilend zu dem zurückgelegten Leben hin, welches sie nun als ein Ganzes überschauen und dessen Schicksale und Bildungswege sie genau verfolgen kann, und sie klammert sich an die Güter, welche die Vergangenheit in unserm Geiste niederlegte, fest an, als an einen sichern Besitz bei ungewisser Fahrt.

Von solchen Betrachtungen mochte auch Schiller's Seele bewegt werden, als er im December 1799 seine Wohnung von Jena nach Weimar verlegte. Denn war auch die Veränderung nicht so bedeutend, so mußten doch manche Verhältnisse

gelöst, und andere fester oder neu geknüpft werden, und das Leben in einer Residenz erforderte Rücksichten, die man in der zwanglosesten Universitätsstadt nicht hatte zu nehmen brauchen. Der künftige Wohnort gab vieles Neue und das Alte, was man beibehalten konnte, mußte meist in veränderter Form erscheinen. Damals schrieb Schiller, sein verflossenes Leben überdenkend, in sein, noch erhaltenes Notizenbuch, wie viele Zeit er in Gmünd und Lorch, in Ludwigsburg, auf der Pflanzschule und in Stuttgart, in Mannheim und Bauerbach, in Leipzig und Dresden, und endlich bei seinem frühern Aufenthalt in Weimar und zuletzt in Jena zugebracht hatte — nicht voraussehend, daß ihm, dem vierzigjährigen Manne, nur noch wenige Jahre beschieden seien, ob er gleich nie ein hohes Alter erwartete. Bei solchen Ueberlegungen seiner Schicksale konnte Schiller, dem seine Bildungsgeschichte vor allem merkwürdig war, sich nicht erwehren, sein besonderes Nachdenken dem Gange zu widmen, den sein inneres Leben von Anfang eingeschlagen und bisher genommen hatte; und wir glauben ganz in seinem Sinne zu handeln, wenn wir bei diesem Abschnitte unserer Biographie einen Augenblick stille stehen, und die bisher dargelegten Resultate seiner Geistesgeschichte in eine allgemeine Uebersicht zusammenfassen. Welches war der reine Gewinn seines Lebens zu der Zeit, als er nach Weimar zog, und auf welchen Wegen war er zu demselben gelangt? Wie weit hatte er die Aufgabe, die ihm durch Naturanlage und Schicksal gefallen war, selbstthätig gelös't, und welchen Standpunkt in seiner fortschreitenden Geistesentwickelung nahm er damals ein?

Wenn wir diese Fragen aufwerfen, wiederholen wir nur, was den sich stets selbst beobachtenden Geist, den wir erforschen, aufs lebendigste beschäftigte. Zugleich scheint es wünschenswerth, einen Ruhepunkt zu machen, uns unsere Hauptaufgabe zu vergegenwärtigen und zu sehen, wie weit wir selbst in deren Lösung vorgerückt sind, damit es erhelle, daß in unserer naturhistorischen Darstellung derselbe nothwendige und stetige Gang eingehalten sei, der sich organisch durch das Geistesleben Schiller's erstreckt. In der That möchte eine solche Orientirung um so nothwendiger sein, weil

seit der dritten Periode die Persönlichkeit Schiller's in eine solche außerordentliche Thätigkeit und in eine so große Menge von mannigfaltigen Werken, die wir schildern mußten, auseinander getreten ist, daß der Leser leicht Gefahr läuft, das Subjekt über der Masse von Objekten, in die es sich zerlegte, das Wesen über den Details seiner Erscheinungen, die es gleichsam begraben, aus den Augen zu verlieren, und so allmählig zu vergessen, um was es sich eigentlich handelt. Wenn wir aber von Neuem auf die Grundideen hingewiesen haben werden, die alles Einzelne gliedern und das Ganze gestalten, so wird es leichter sein, alle Werke und Bestrebungen Schiller's in den richtigen Zusammenhang mit dem Allgemeinsten und Höchsten zu setzen, und wir werden dann sicherer und bequemer die noch übrige Strecke unserer Biographie vollenden können.

Als Mittelpunkt meines Werkes bezeichnete ich in der Vorrede die gesammte Persönlichkeit Schiller's, und es sollte gezeigt werden, wie dieses Geistesleben aus seinen wesentlichen Elementen, nach seiner ursprünglichen Grundbeschaffenheit, unter der hemmenden oder begünstigenden Macht bestimmter äußerer Einflüsse, mit Nothwendigkeit sich entwickelte und so innerlich seine Bestimmung erreichte, indem es zugleich äußerlich durch mannigfache Unternehmungen, Plane und vollendete Werke an den Tag trat. Mit der wissenschaftlichen Naturgeschichte dieses bedeutsamen geistigen Lebens mußte daher eine Erzählung der äußern Schicksale, (das, was man gewöhnlich Biographie nennt) und eine Charakteristick aller seiner Werke in Verbindung treten, und diese verschiedenartigen Elemente sollten zu Einem Ganzen innig und fest vereinigt werden, so daß der Leser den strengen organischen Zusammenhang und die wahrhafte Einheit des Originals in dieser Darstellung schauen und begreifen möchte. Das konnte nur dadurch geschehen, daß die äußeren Ereignisse in ihren Wirkungen auf das innere Leben nachgewiesen, und die Werke Schiller's aus seiner Seele konstruirt wurden. Wie die Pflanze hat auch das Menschenleben seine Witterung, Sonnenschein und Erdreich, treibt seine Blätter, Blüthen und Früchte, und weder der Botaniker, noch der Anthropolog

kann bei seiner Untersuchung die erregenden Anlässe oder die eigenen Erzeugnisse seines Objekts außer Acht lassen. Diesen nothwendigen Zusammenhang des veranlassenden Aeußern und des bewirkten Aeußern glauben wir bisher überall nachgewiesen zu haben, indem wir das erstere möglichst bis in Schiller's Seele verfolgten, das letztere überall aus seiner Seele schöpften. Es ist uns hierdurch eine tiefere Interpretationskunst entstanden, nach dem Wallenstein'schen Spruch:

Hab' ich des Menschen Kern erst untersucht,
So weiß ich auch sein Wollen und sein Handeln.

Indem wir den Entwickelungsgang Schiller's darstellten, war es nothwendig, von einigen ursprünglichen Grundtrieben auszugehen, die thatsächlich in seinem Seelenleben vorliegen. Wir konnten uns leicht überzeugen, daß sein geistiges Leben in eine philosophische Denkkraft und ein poetisches Talent auseinandertrat, während sein sittliches Leben in dem doppelten Elemente des Heroismus und der Humanität Gestalt und Inhalt bekam. Keines von diesen Momenten durfte unbeachtet bleiben, weil jedes alle andere bestimmt und von allen andern bestimmt wird — so daß wir z. B. Schiller's dichterische Bildungskraft nicht begreifen können, wenn wir sein intellektuelles Vermögen nicht mit berücksichtigen, welches jenen seine Form gab, und wenn wir seinen Seelenheroismus und die Humanität seines Gemüthes unbeachtet lassen, welche seiner Poesie den ewigen Gehalt zutrugen und die himmlische Weihe ertheilten.

In der frühsten Jugend Schiller's sahen wir zuerst diese humane Seite seiner sittlichen Natur durch Religiosität und kindliche Anhänglichkeit sich kund geben, bis bei erstarkendem Selbstgefühl, unter einem langen harten Erziehungsdrucke, in der unbehaglichen Nähe eines eigenmächtigen Fürsten, durch die Zauberstimmen Plutarch's und Rousseau's und die ersten fernen Anzeichen einer neuen Weltepoche jenes starke und stolze Freiheitsgefühl in ihm wach und groß erzogen wurde, welches sich in dem gigantischen Geiste bald zu einer entschiedenen und reinen republikanischen Weltansicht verallgemeinerte. Was aber seine geistigen Talente betrifft, so sahen

wir bei einem strengen Unterricht und einer großen Eingezogenheit sein eminentes Denkvermögen sich früher bis zu einer gewissen Reife entfalten, als sich selbst sein poetischer Genius zu entbinden vermochte, der nur allmählig durch fleißige Lectüre von Dichterwerken Form und Gehalt gewann und sich allein in unbedeutenden Nachahmungen und Gelegenheitsgedichten aussprach, bis Schiller den angeschwollenen Freiheitsstrom seines Busens in seine Räuber ergießen mußte. So entstand denn jene Trias von Jugenddramen, in denen der Dichter, in verschiedenen bestimmt geschiedenen Sphären, den Unmuth seiner Kato-Seele polemisch und negativ aussprach, bis seine republikanische Weltansicht sich endlich so weit gegliedert und bereichert hatte, daß er sie in seinem Don Karlos positiv zu einem glänzenden Gemälde ausbreiten konnte. Die Stoffe, welche er in dieser Periode zu lyrischen Produkten aus den Stimmungen seines Gemüthes schöpfte, tragen, weil die Humanität seines Herzens noch nicht zu einiger selbstständigen Ausbildung gediehen war, beinahe alle den Stempel des Gewaltigen und Heroischen an sich, in dessen Richtung einseitig der Freiheitsstolz Schiller's ganzes Leben damals gerissen hatte. Aber bald holte er das Versäumte nach. Als er durch die kühne That seiner Flucht und das Weltbürgerdrama des Don Karlos seinem Freiheitsprincip genug gethan und es gleichsam absolvirt hatte, bildeten sich im Verlauf der Jahre, bei ruhigerer Betrachtung der Dinge und erweiteter Kenntniß der Welt, durch den Umgang mit trefflichen Männern und edeln Frauen in Mannheim, Bauerbach, Leipzig, Dresden und während seines erstern Aufenthalts in Weimar die humanen Kräfte seiner Natur harmonischer und vielseitiger aus. Doch erst in Rudolstadt, in der Lengefeld'schen Familie zur Zeit seiner innigen Befreundung mit den Griechen, hob eine edle Liebe alle Schätze seines reichbegabten, tiefen Gemüthes an den Tag, läuterten sich seine Gefühle zu der idealen Reinheit und Schöne, die uns in allem anspricht, was er von dieser Zeit an geschrieben hat.[1] Diese Gemüthsveredlung trug denn auch dazu bei, seinen weltbürgerlichen Stolz zu mäßigen

[1] Siehe das sechste und siebente Kapitel des zweiten Theils.

demselben eine innigere Richtung zu geben und ihm in seinen Aeußerungen alles Anstößige zu nehmen. So wirkte jetzt das humane Princip bildend auf das der Freiheit zurück.

Nachdem Schiller im Don Karlos sein politisches Glaubensbekenntniß abgelegt, und in kleinern Gedichten und im Geisterseher die Polemik seines freien Vernunftglaubens auch gegen positive Kirchensatzungen und Religionsdogmen gerichtet hatte,[1] so war sein erstes poetisches Geschäft, welches ganz in sittlichen Interessen wurzelte, beendigt, und das seit seinem Austritt aus der Karlsschule zurückgeschobene intellektuelle Bedürfniß war nun nicht mehr zu beseitigen, ja dasselbe kam höchst willkommen, da es die jetzt eintretende lange Lücke der Poesie ausfüllte. Sein auf das Geistige concentrirte[2] Erkenntnißinteresse mußte den Menschengeist im Großen in dessen Schicksalen und Entwickelungen kennen zu lernen, und es mußte ihn in seiner Einheit und Wesenheit zu erforschen suchen. — Er mußte Geschichte und Philosophie studiren. Er begann, methodisch, vom Aeußern zum Innern fortschreitend, zugleich aber auch deßwegen mit der Geschichte, weil er sich durch diese Wissenschaft eine bürgerliche Existenz gründen wollte. So eröffnete sich seine zweite Lebensperiode, in welcher wir ihn zuerst eine Reihe historischer Schriften verfassen, und ihn dann, besonders in dem Triennium, das ihm seine Wohlthäter in Dänemark zur Erholung und zum Selbststudium verschafften, sich mit entschiedener Neigung zu dem Anfang und Ende seines Denkens, zur Philosophie, hinwenden sahen. Hier wurde nun in meiner Schrift der Zusammenhang seines Philosophirens mit seiner ganzen Geistesrichtung nachgewiesen und begreiflich gemacht, wie seine nur das Aesthetische bearbeitende Philosophie die Lehre des Erhabenen auf das Freiheitsprincip und die des Schönen auf das Humanitätsprincip gründete, vorzüglich aber wurde der innere, organische Zusammenhang aller seiner philosophischen Abhandlungen vor Augen gestellt[3] und gezeigt, wie

[1] Siehe Theil 1, S. 281 ff., Th. 2, S. 81 ff, S. 19 ff.

[2] Siehe Theil 2, S. 3 f.

[3] Siehe Theil 2, S. 292 bis S. 341 (besonders S. 340 f.); und Th. 3, S. 21 bis S. 46, und S. 65 bis S. 93. (besonders S. 22 f.).

Schiller sich selbst durch einige Aufsätze, die ich deßwegen Uebergangsabhandlungen genannt habe, den Rückweg zur Dichtkunst bahnte,[1] nachdem er in dem freisten Gang die ganze Aesthetik durchmessen und diese Aufgabe auf seinem Standpunkte vollkommen gelös't hatte.

Hier entwickelt sich naturgemäß, und unter den gegebenen Bedingungen mit Nothwendigkeit, in dem Leben Schiller's eine neue Epoche: es beginnt die Periode der gereiften Kunstpoesie, in welche er mit wachem Bewußtsein vom spekulativen Standpunkte aus eintrat, und die er nur in höherm Alter bei versiegender Dichterkraft mit einem zweiten historischen Zeitraum vertauscht haben würde. Nun lag uns alles daran, und es ist von einem hohen Interesse für jeden Denkenden, zu sehen, in welcher nothwendigen Verbindung diese Kunstdichtung und deren Sprößlinge, dem Inhalt und der Form nach, mit Schiller's Philosophie stehen, von welcher er sich, weil durch vieljährige Beschäftigung mit ihr sein Geist durchaus eine philosophische Form angenommen hatte, unmöglich plötzlich losreißen, sondern auch bei dem ungeheuersten geistigen Kampfe mit der Spekulation nur allmählig zur ächten Poesie übergehen konnte. Und hier haben wir im dritten Theil unseres Werkes[2] gesehen, wie er, gleichsam unbewußt verschiedene Gattungen der lyrisch-didaktischen Poesie durchlaufen mußte, ehe er wieder Dramatiker werden konnte, und wir haben den in seiner Art einzigen, stufenmäßig absteigenden Entwickelungsgang dieser eigenthümlichen Kunstlyrik gründlich kennen gelernt, welche vom Abstrakten ausging, sich dann zu einer mittlern Dichtung niederließ, in welcher das Abstrakte und Konkrete noch unverbunden neben einander stehen, bis sie endlich in dem Individuellen die wahre poetische Form fand.[3] Nach diesem anthropologisch nothwendigen Proceß konnten wir, ohne von der chronologischen Folge bedeutend abzugehen, die Phasen der Schiller'schen Poesie an dem denkenden Leser

[1] Siehe Theil 3, S. 23 und S. 61 ff. (diese Uebergangsaufsätze sind im 4. Kapitel des 3. Theils charakterisirt).

[2] Theil 3, S. 280 f.

[3] Theil 3, S. 127 ff. und die folgenden Kapitel.

vorüberführen, und einem jeden Erzeugnisse seine Geburtsstätte anweisen und es aus derselben begreiflich machen. Wir lernten zuerst die metaphysische Ideendichtung in ihren Gattungen und Arten vollständig kennen;[1] wir sahen dann diese ideelle Poesie zur eigentlich didaktischen übergehen,[2] und diese letztere in das allgemeine Epigramm zerfallen;[3] das allgemeine Epigramm aber zog einen realen Stoff an sich und wurde zum persönlichen Sinngedicht, zur Xeniendichtung.[4] Die sich an der Wirklichkeit haltenden Xenien führten den Dichter naturgemäß zu jener mittlern Gattung hinüber,[5] bei welcher er aber, nachdem er einmal im Realen festen Fuß gefaßt, unmöglich lange verharren konnte; er sah sich vielmehr durch die Sache selbst und den mächtigen Einfluß Goethe's von dieser Stufe schnell zu der reinen, objektiven Dichtung fortgedrängt. Wenn nun die erste Klasse nach dem Princip des Allgemeinen und Besondern vollständig gegliedert werden konnte, so war es zweckmäßig, diese beiden letzten Gebiete, die häufig in einander übergreifen, nach vorausgeschickter allgemeiner Charakterisirung derselben,[6] nicht mehr gesondert darzustellen; zumal da deren Produkte durch das ganze noch übrige Leben Schiller's bunt zerstreut sind, und die Gliederung konnte nicht mehr, wie früher, nach der Form der Poesie, sondern mußte nach deren Inhalt geschehen. So sahen wir denn vom dreizehnten Kapitel des dritten Theils an, in der Sphäre beider Klassen nach einem innern Bildungstrieb eigentlich lyrische Poesien, Balladen,[7] kulturhistorische und universelle Gedichte[8] sich gesetzmäßig und meist auch chronologisch folgen, mit welchen letztern sich der Kreis dieser ganzen lyrischen und epischen Kunstpoesie abschließt.[9] Von nun (1800) an beschäftigte sich

[1] Siehe Theil 3, S. 137 bis S. 161
[2] Ebendaselbst S. 161 ff.
[3] Ebendaselbst S. 187 ff.
[4] Ebendaselbst S. 211 ff.
[5] Ebendaselbst S. 236.
[6] Kapitel 12 des 3. Bandes.
[7] Siehe Theil 3, S. 287 ff. und das fünfzehnte Kapitel.
[8] Siehe das 2. Kapitel des 4. Theils.
[9] Siehe Theil 4, S. 111.

Schiller nur noch beiläufig und gelegentlich mit dieser ganzen Dichtung, die einzelnen Produkte gehen nicht mehr aus einem innerlich fortschreitenden Entwickelungsgesetz hervor, sondern hängen, oft dem Inhalt oder wenigstens doch der Form nach, meistentheils von seinen gleichzeitigen dramatischen Arbeiten ab, und alle kleinere Gedichte, die wir, dem chronologischen Faden folgend, noch zu charakterisiren haben werden, gehören zu den bisher aufgestellten Gattungen und Arten. Wir werden in diesem Gebiete zwar noch köstliche Produkte alten Schlags aufzuzeigen, aber nicht mehr, wie im dramatischen, von den frühern ganz verschiedene Erzeugnisse aus neu sich öffnenden Quellen abzuleiten haben.

Wie dieser dramatische Bildungstrieb schon frühe (im Jahr 1792) sich regte und immer mächtiger wurde, sich aber erst, nachdem Schiller durch die ideelle und epigrammatische Dichtung sich Bahn zu einer freiern Poesie gebrochen hatte, geltend machen konnte, wie der Dichter aber dann, nach langem Schwanken und Zagen, dem Wallenstein den Vorzug vor den Malthesern geben mußte, dieses ist im dritten Band unseres Werkes dargethan worden.[1] Dann ward in einer ausführlichen Verfassungsgeschichte des Wallenstein das Ringen Schiller's mit diesem Sujet dargestellt, an dem sich der Historiker und Philosoph wieder zum Dramatiker umschuf, und gezeigt, wie er sich mit Bewußtsein befliß, dieses neue Stück unter die Grundidee des antiken Schicksals zu stellen, wie er aber aus der frühern Anlage des Schauspiels und durch seinen bisherigen Geistesgang unvermerkt gleichsam gezwungen wurde, außerdem das Princip der neuern Tragödie mit in sein Werk herüberzunehmen.[2] So erkannten wir den charakteristischen Unterschied des Wallenstein von Schiller's Jugenddramen und zugleich den Zusammenhang mit ihnen. Durch ein solches außerordentliches Werk aber legitimirte der Dichter in kunstgerechter Machtvollkommenheit seine Berufung als Dramatiker, die ihm bisher nur durch Naturanlage und Schicksal ertheilt worden war, und bestimmte seine poetische Richtung für seine ganze Lebenszeit. Sogleich

[1] Siehe Theil 3, S. 279 bis S. 287.
[2] Siehe Theil 4, S. 31 ff.

nach Beendigung des Wallenstein sahen wir ihn zu einem neuen Sujet, zu Maria Stuart greifen.[1] Wir werden es von nun an hauptsächlich mit seinem dramatischen Gang zu thun haben.

Aber als er zur Dichtkunst zurückgekehrt war, konnte und wollte er sich des Gewinnstes seiner zweiten Lebensperiode nicht sofort entschlagen, nicht der Geschichte, die ihm für immer lieb bleiben mußte, und noch weniger der Philosophie, welche die Form seiner Seele selbst war. Da machte er von der Geschichte einen poetischen Gebrauch, indem er sie, wie ich nachgewiesen habe,[2] seinen epischen, kulturhistorischen und dramatischen Darstellungen zu Grunde legte. Und da er nie aufhörte über Poesie und Kunst, über das Sittliche und Schöne zu philosophiren, und über Kunstwerke nachzudenken, entstanden im dritten Zeitraume eine Reihe praktisch gehaltener Kunstreflexionen und kritischer Urtheile über einzelne Gedichte, die ich in dem vierten und fünften Kapitel dieses letzten Theiles zu zwei großen Gruppen zusammengefügt und in ihrem innern Verband mit seinen frühern ästhetischen Schriften und seinen Grundansichten nachgewiesen habe.

So sehen wir in dem ganzen bisherigen Leben Schiller's überall stätigen Zusammenhang, Einheit und Abschluß, und vielleicht möchte auch der Ungläubige von der Ueberzeugung nicht mehr fern sein, daß in der Entfaltung des Menschengeistes ebensowohl organische Bildung ist, als in jedem andern Naturprodukt. Nur Eines habe ich bisher von der dritten Periode an absichtlich zurückgelassen. Während ich nämlich in den zwei ersten Theilen schrittweise sowohl der intellektuellen und poetischen, als auch sittlichen Entwickelung nachfolgte, habe ich von dem dritten Lebensabschnitt an nur den Gang seines philosophischen Geistes und vorzüglich seines poetischen Genius bezeichnet und deren zahlreiche Produkte charakterisirt; auf eine besondere Geschichte seines Freiheitssinnes, seiner Gemüthsentfaltung, seines Charakters, seiner religiösen, moralischen, politischen Ueberzeugungen — kurz auf eine eigene Charakteristik seiner sittlichen Natur in

[1] Siehe Theil 4, S. 113 ff.

[2] Siehe Theil 3, S. 291, Theil 4, S. 75, S. 113 und sonst.

dieser Periode habe ich mich bisher nicht eingelassen. Und dieses nicht etwa deßwegen, weil von hieran der zu überwältigende Stoff wirklich beinahe ungeheuer war, so daß es nicht zweckmäßig schien, eine neue Rücksicht in die Darstellung aufzunehmen; sondern vielmehr weil der fünf und dreißigjährige Schiller mit einer im Großen vollendeten Reife seiner sittlichen Natur in diese dritte Periode eintrat. Hier ist also kein Werden mehr, sondern nur noch ein Sein, welches er vorzüglich durch seine Werke zugleich aussprach und stärkte; und meine Schrift kann hierüber sachgemäß keine fortschreitende Entwickelung gewähren, sondern nur eine geschlossene Darstellung geben, die ich mir füglich bis zum Ende meines Werkes aufgespart habe. Doch habe ich, indem ich vom dritten Theile an nur von dem Denker und Dichter sprach, überall, besonders bei Erörterung der einzelnen Werke, auf die sittlichen Kräfte und humanen Regungen in Schiller's Busen ausdrücklich hingewiesen, und das Poetische nur in seiner sittlichen Beseeltheit vor die Augen geführt, so daß der sinnige Leser das Subject des Dichters bei der Beschauung seiner Werke eben so wenig aus den Augen verloren haben möchte, als das fromme Gemüth bei Betrachtung der Natur seinen Schöpfer vergißt. Diese sittliche Persönlichkeit aber wird von jetzt an, wo alles Theoretische hinter uns liegt, der dichterische Gang ungleich einfacher ist und nicht mehr unendlich viele kleine Produkte aufzuzählen, sondern meist nur noch wenige größere, bedeutsame Werke zu charakterisiren sind, immer heller hervortreten, bis zuletzt jede Hülle sinken und die tausend, vorher ausgeworfenen Fäden sich zu Einem Gesammtgemälde der Weltansicht und sittlich humanen Natur Schiller's in der Periode ihrer Reife verbinden werden.

Welchen Grad der Vollkommenheit hatte demnach Schiller erstiegen, als er sich in Weimar niederließ? Die Geschichte trug seinem denkenden Geiste und seiner Herzenspoesie alle ihre Schätze zu und ersetzte dem seltenen Mann die weiteste unmittelbare Erfahrung. Seine Philosophie war das Resultat seiner eignen Natur, die Gestalt der Menschheit in seinem Busen, nicht allein Begriff und Gesetz, sondern auch Gefühl, Anschauung und Leben, und während alles, was innerlich in

ihm vorging oder was er ausübte, von philosophischem Geiste durchdrungen war, hatte er längst alle philosophische Formeln von sich abgestreift, und die Schranken der Reflexion durch die Philosophie überwunden. Durch die verschiedenen untergeordneten Weisen der Darstellung hatte er sich glücklich zur reinen, objektiven Form durchgeschlagen, so weit diese überhaupt seiner Natur möglich war, und Dramatiker war er jetzt nicht mehr allein durch eines Naturdrangs und des Schicksals Macht, sondern auch durch kunstbewußte Selbstbestimmung. Seine sittlichen Anlagen endlich hatte er schon, bevor er sich gürtete, zum zweitenmal Dichter zu werden, wunderbar geläutert und veredelt [1] und von den Künstlern an ist jede Zeile, die er gedichtet, Zeuge, daß er sich jenes harmonische Gleichgewicht der heroischen und humanen Kräfte, jene innige Befreundung des Erkennens und Fühlens, des Wollens und Vollbringens, kurz jene vollendete Wohlgestalt des Lebens errungen hatte, welche wir nur in den Ersten unseres Geschlechts bewundern. Von Schiller selbst gilt, was er an Heinrich Meyer über Goethe schreibt: [2] „Sie werden mir aber auch darin beipflichten, daß Goethe auf dem Gipfel, wo er jetzt steht, mehr darauf denken muß, die schöne Form, die er sich gegeben hat, zur Darstellung zu bringen, als nach neuem Stoffe auszugehen. Wenn es einmal einer unter Tausenden, die darnach streben, dahin gebracht hat, ein schönes vollendetes Ganzes aus sich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Besseres thun, als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks suchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben."

Seit dem vierten December 1799 war er Bewohner Weimar's. Die innigste Liebe und Verehrung folgte ihm und seiner Frau von Jena nach. „Unmöglich", schrieb die Frau Griesbach schon den andern Tag, „kann ich bis Sonnabend warten, bis ich erfahre, wie Sie sich alle befinden, wie Ihnen nach der großen Arbeit und Unruhe die Reise bekommen ist? wie die Veränderung auf die Frau Hofräthin gewirkt hat? und wie es den kleinen Schätzchen auf der

[1] Vergl. z. B. Theil 3, S. 249 f.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 171.

Reise ging? Ich bitte Sie, lieber, theurer Freund, mir diese Fragen durch irgend Jemand beantworten zu lassen. Von Ihnen selbst erwarte ich es nicht, da ich wohl weiß, daß Sie beide alle Ihre Zeit für Ihre Weimar'schen Freunde und für die Einrichtung Ihres Hauses brauchen. Ich war so gewohnt, mit Ihnen zu leben, daß mir jedesmal die Thränen in die Augen kommen, wenn eins von uns fragt: Wie mag es jetzt bei Schiller's gehen? Daß ich Sie alle nicht sehe, darüber bin ich ruhig — denn Sie leben in meinem Herzen, und ich weiß, daß auch Sie und die Ihrigen uns nicht vergessen. Nur das ängstigt mich, daß ich nicht weiß, wie Sie sich alle befinden." Die Freundin hatte der Frau Schiller, da die Familie in Griesbach's Hause wohnte, bei ihrer schweren Krankheit, von der sie so eben erstanden war, den treuesten Beistand geleistet.

In Weimar wurden Schiller's äußere Lebensverhältnisse bald anmuthiger, mannigfaltiger und fördernder, als sie in Jena hatten sein können. „Die Nähe des Theaters", sagt Frau Karoline von Wolzogen, „und seine Einwirkung auf dasselbe erhielten ihn in einer ihm zusagenden äußeren Thätigkeit."

Erweiterte sich seine Wirksamkeit durch seinen Verband mit dem Theater, so kann man sagen, daß sich in Weimar auch sein Familienkreis ausdehnte durch die Wiedervereinigung mit Schwager und Schwägerin, die hier lebten. Es war hier nicht, was freilich auch schon seinen großen Werth hat, ein bloßes Zusammenrücken zweier Haushaltungen zu Dienst und Gegendienst und zu gewöhnlicher verwandtschaftlicher Geselligkeit. In Karoline von Wolzogen fand Schiller ja seine geistesverwandte Freundin von Rudolstadt her, und in seinem Schwager einen alten Akademiefreund wieder. Wilhelm von Wolzogen erheiterte und belebte die ernste Thätigkeit und das zurückgezogene Leben des Dichters durch seine vielseitige Weltansicht. Schiller, erzählt seine Biographin,[1] nahm Theil an dem Geschäftskreise des Landes, an den Reisen und politischen Verhandlungen, die Wolzogen übertragen waren.

[1] Schiller's Leben von Karoline von Wolzogen, Theil 2, S. 193 f.

Dieser dagegen flüchtete sich gerne aus dem Unmuthe, den verdrießliche Dienstgeschäfte erzeugen, zu dem einsamen Weisen — und in den originellsten Einfällen machte sich die innere Freiheit Luft. Schiller freute sich der Wirkung seiner Poesie auf eine so klare Vorstellungskraft und ein durch das Leben erprobtes Gemüth, und er pflegte zu sagen: „Wenn es bei dem durchdringt, so ist es gewiß tüchtig." So hatten wir wirklich, beschließt Karoline von Wolzogen, in innerer Geistes- und Herzensfülle ein Paradies der Unschuldswelt um uns hergezaubert, in dem allein der lebendige Schöpfungsquell lauter rinnt. Nichts Feindseliges war um uns her, keine kleinliche Kritik drängte sich in unsern Kreis: in vertrauter Freundschaft lebten wir geborgen vor lästigem Andrang, bei vernünftiger Einrichtung sicher, und sahen unsere Kinder um uns aufblühen.

Schiller's Weltansicht erweiterte und individualisirte sich durch mannigfachere Beziehungen zu Menschen und Ständen immer mehr. Herzog Karl August war auf einen Dichter stolz, welchen schon vor Jahren zuerst öffentlich anerkannt[1] und die Zeit her mit seiner Huld immer begleitet zu haben, er sich rühmen konnte, auf einen Dichter für den sich jetzt die Stimme der Nation entschieden hatte. In welchem nahen freundschaftlichen Verhältnisse Schiller mit dem Herzoge stand, sieht man aus des letzteren Briefen an den Dichter, welche neulich im Weimarsalbum zur vierten Säcularfeier der Buchdruckerkunst, mitgetheilt worden sind. Als Schiller den Entschluß gefaßt hatte, seinen Wohnort nach Weimar zu verlegen, schrieb ihm sein gütiger Fürst am 11. November 1799: „Der von Ihnen gefaßte Vorsatz, diesen Winter, und vielleicht auch die folgenden hier zuzubringen, ist mir so angenehm und erwünscht, daß ich gerne beitrage, Ihnen den hiesigen Aufenthalt zu erleichtern; zwei hundert Thaler gebe ich Ihnen von Michaelis dieses Jahres an Zulage. Ihre Gegenwart wird unsern gesellschaftlichen Verhältnissen von großem Nutzen sein, und Ihre Arbeiten können vielleicht Ihnen erleichtert werden, wenn Sie den hiesigen Theaterliebhabern etwas Zutrauen schenken,

[1] Siehe Theil 1, S. 263 ff.

und sie durch die Mittheilung der noch im Werden seienden Stücke beehren wollen. Was auf die Gesellschaft wirken soll, bildet sich gewiß auch besser, indem man mit mehrern Menschen umgeht, als wenn man sich isolirt. Mir besonders ist die Hoffnung sehr schätzbar, Sie oft zu sehen, und Ihnen mündlich die Hochachtung und Freundschaft wiederholt versichern zu können, die ich für Sie hege rc." Er zog ihn nicht selten in den Kreis seines Umgangs, wo der Dichter der vollen Freiheit des Geistes genoß, die er am wenigsten von allen Menschen entbehren konnte. Frau von Wolzogen erzählt: „Wenn sich der Herzog mit seinem eigenthümlichen, dem Genius mannigmal widerstreitenden Geschmack der Dichtungswelt näherte, war die Berührung nur leise und lös'te sich gewöhnlich in heitern Scherz auf. In solchen Gesprächen, wo Realismus und Idealismus sich kreuzten, war er sehr geistvoll und witzig. Als Weltmann sprach er oft über poetische Ansichten ab; aber in der That störte er durchaus nicht die Freiheit, in welcher allein der Genius schaffend sich regen kann, und unter seinem Schutze tanzten die Musen in ihrem eignen Rhythmus ungestört dahin."

Die edle, hochsinnige Gemahlin des Herzogs hegte, wie Frau von Wolzogen sagt, eine innige Anneigung zu Schiller's Werken, und ihr Verhältniß zu ihm war wahrhaft freundschaftlich. Schiller mußte ihr manche seiner Gedichte schon vor dem Druck mittheilen. Selbst mehrere seiner ästhetischen Abhandlungen, z. B. über Anmuth und Würde, hatte sie mit Vergnügen gelesen. Als er sich mit dem Plan trug, nach Weimar zu ziehen, bestärkte sie ihn in diesem Vorsatz durch folgende Zeilen, welche sie am ein und zwanzigsten October 1799 an ihn schrieb. „Die gewisse Hoffnung, Sie, Herr Hofrath, bald auf immer hier zu sehen, macht mir viel Freude, und wird durch die angenehme Aussicht eines nähern Umgangs mit Ihnen, wozu Sie mir Hoffnung geben, noch erhöht. Es freut den Herzog, daß Sie in Zukunft ihm den Plan zu Ihren Theaterstücken mittheilen wollen und ich zweifle nicht, daß die Maltheser ihm noch gefallen werden,[1] da das Ganze

[1] Siehe Theil 4, S. 122 f.

so viel Schönes und Eigenes haben wird. Was mich anbetrifft, so würde ich es ungemein bedauern, wenn Sie das schöne Unternehmen aufgeben wollten. Ich bin über die gütige Art, womit Sie das kleine Geschenk, welches Ihre Frau Gemahlin von mir erhalten, [1] aufnehmen, ungemein gerührt, und wünsche, daß es Sie bisweilen an Diejenige erinnern möge, die Ihnen beiden mit vieler Freundschaft und Theilnahme zugethan ist: Luise von Weimar." — Unter mehreren anmuthigen jugendlichen Gestalten des Hofs fühlte sich Schiller besonders durch die Liebenswürdigkeit ihrer herrlichen Tochter, der Prinzessin Karoline, erfreut, welche im Jahr 1816 als Erbgroßherzogin von Mecklenburg in der Blüthe ihrer Jahre starb.

Es ist aber natürlich, daß sich unser Dichter, dem es zuwider war, sich Zwang aufzulegen, ob er gleich die Umgangsformen mit Großen von der Karlsschule her sehr gut kannte, und sogar mit einer ängstlichen Genauigkeit beobachtete, am wohlsten in dem Kreis fühlte, welchen die Herzogin Mutter, Amalie um sich gebildet hatte. [2] Hier erinnerte nichts an Standesunterschiede, die ihn in der Konversation zurückhaltend machten. Die Fürstin selbst hatte den Muth, sich über die eingeführte Convenienz und das, was man in gewissen Kreisen der höhern Gesellschaft für schicklich hält, hinwegzusetzen, und der gebildete Geist konnte hier in eigenthümlicher Hülle frei, frisch und heiter erscheinen.

Mit Wieland, dem gefeierten Gesellschafter und warmen Verehrer der Herzogin, blieb Schiller immer befreundet. Freilich stand er jetzt, wo er sich zur Vollendung seiner Poesie erhoben hatte und er eines solchen Ruhmes und des Beifalls der Besten genoß, Wielanden ganz anders gegenüber, als vor elf Jahren während seines ersten Aufenthalts in Weimar. Die Differenz beider Naturen war durch Schiller's nicht ganz billigende Aeußerung über die Wieland'sche Poesie [3] und bei Gelegenheit der Xenien, gegen welche Wieland eine mittelmäßige „Oration" in seinem deutschen Merkur gehalten hatte,

[1] Siehe Theil 4, S. 118 und 131.
[2] Siehe Theil 2, S. 58 f.
[3] Schiller's Werke, Oktavausgabe Band 12, S. 275.

klar hervorgetreten. Schiller soll später gesagt haben:[1] „Wieland wird wirklich alt. Vor seinem Tode sollte er eine strenge Revision seiner Werke unternehmen. Er macht es beinahe so, wie Gleim. Dieser konnte seine Leier auch nicht eher an den Palmbaum hängen, bis der Tod sie an die Cypresse hing.“ Auch soll er es ausgeschlagen haben, die Recension der neuen Auflage der Werke Wieland's zu übernehmen, denn er wisse nicht was er außer den Verdiensten des Verlegers an ihnen loben solle.[2] Aber den Menschen mußte er immer in ihm achten und lieben, und so blieben beide Männer durch ein offenes, redliches Vertrauen mit einander befreundet, um so mehr als Wieland immer bereitwillig anerkannt und sich dem höhern Geiste untergeordnet zu haben scheint.

Von Herdern dagegen entfernte sich Schiller, wie Goethe, mit den Jahren. Grade die Horen, welche, da Herder in der ersten Zeit ein fleißiger Mitarbeiter war, ein Bindungsmittel hätten sein können, dienten dazu, beide Männer auseinander zu rücken. Von der ideenreichen Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sagte Herder zwar alles Gute, aber mit manchen Urtheilen über Schriftsteller konnte er nicht übereinstimmen. „Was die Subsumtion der einzelnen Dichter unter die Regel betrifft,“ schrieb er an Schiller, „freilich, da hätte ich für manchen, z. B. Lessing in seinem Nathan, meinen lieben Kleist, Klopstock und selbst Asmus ein Wort einzulegen. Der letzte ist gewiß in so vielen, vielen Stücken, ein wahr-naiver Dichter, und zwar aus der ersten Hand, wie Lafontaine, — seine Manier dabei unvertheidigt. Die Zusammenstellung seiner mit dem schmutzigen Blumauer hat mir, ich läugne es nicht, wehe gethan. — Gegen eine gewisse andere Manier sind Sie weit milder gewesen, und haben sie (verzeihen Sie mir!) selbst etwas sophistisch vertheidigt. Der römische Properz gehört nicht in die Klasse, in die Sie ihn zu stellen scheinen; Knebel's wirklich treffliche und in Properzens Geist gemachte Uebersetzung wird

[1] Schiller oder Scenen und Charakterzüge aus seinem spätern Leben (Stendal 1805) S. 104 f.

[2] Literarische Zustände und Zeitgenossen aus K. A. Böttiger's Nachlaß Band 1, S. 149 f.

es zeigen.“[1] Herder schließt dann mit den Worten: „Da die Abhandlung noch nicht gedruckt ist,[2] darf ich bitten, daß Sie mich aus der Zahl der Dichter weglassen? Ich gehöre wirklich mit meinen Armseligkeiten nicht hinein; und es ist dessen Probe genug, daß Sie durch Citation der zerstreuten Blätter, wie durch ein Eingangsbillet, mir dahin den Weg erst verschaffen mußten. Bei Balde bin ich bloß Uebersetzer, nicht Dichter. — Also auch um der Horen selbst willen, bitte ich, lassen Sie meinen Namen weg. Ich bin kein Dichter.“

Eine gereizte Stimmung ist in diesen Zeilen nicht zu verkennen. Wirklich thut jetzt dieser Aufsatz, der eine kurze Charakteristik aller, nur einigermaßen bedeutenden deutschen Dichter enthält, nur Herder's mit keiner Silbe Erwähnung. Auch wurden Herdern die Horen durch Wolf's bekannten heftigen Ausfall gegen seinen Aufsatz: Homer, ein Günstling der Zeit,[3] verleidet, worin er ihn eines absichtlichen Plünderns verdächtigte.[4] Schiller hatte anfangs vor, auf das Aeußere dieses Angriffes und seine Beziehung zu den Horen als Redakteur einige Worte zu erwiedern,[5] und Herder theilte ihm die (in seinem Nachlasse aufbewahrte) Darlegung der Momente mit, welche bei jener Replik vornehmlich in Betracht kommen möchten. Er schrieb sie aber „mit dem verdrießlichsten Ekel“ nieder, daher es ihm auch nicht möglich gewesen sei, „über die Anzüglichkeiten des groben Flegels und Bengels ein Wort zu sagen.“ Am zwanzigsten Januar 1796 schrieb er mißmuthig an Schiller: „Ich werde den Horen auf einige Zeit entsagen müssen; ich fürchte fast schon, daß ich Ihnen mehr Böses, als Gutes gebracht. Mein Name ist vielen Ihrer Recensenten sehr widrig.“ Länger blieb er dem Musenalmanach treu, den er mit den trefflichsten Gedichten ausstattete; aber als die Xenien erschienen, ließ er es die Monatsschrift entgelten und sagte, man müßte jetzt die Horen mit einem u schreiben.

[1] Schiller nennt Goethe den deutschen Properz und vertheidigt seine nackte Darstellung der sinnlichen Natur, s. Werke, Oktavausgabe B. 12, S. 274.

[2] Herder hatte die Abhandlung im Manuscript gelesen.

[3] Horen 1795, Stück 9.

[4] Fried. Aug. Wolf's Leben von Körte, Theil 1, S. 283 ff.

[5] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 263.

Herder konnte in seiner amtlichen Stellung seinem Genius nicht freien Lauf lassen. Das Beste, sagte er, was ich schreibe, ist was ich ausstreiche. Er verbitterte sich das letzte Decennium seines Lebens dadurch, daß er seine großen Zeitgenossen nicht anerkennen wollte, so daß Goethe sagte: Ich möchte nicht in seiner Haut stecken. Er that sich Gewalt an, und überredete Andere, daß er von dem nichts wisse, was er doch tagtäglich sehen und hören mußte, und kam in Widerspruch mit sich selbst, indem er sich gegen fremde Ueberlegenheit sträubte. Am 20. März 1801 schrieb Schiller an Goethe: „Die Adrastea ist ein bitterböses Werk, das mir wenig Freude macht. Herder verfällt wirklich zusehends, und man möchte bisweilen im Ernst fragen, ob einer, der sich jetzt so unendlich trivial, schwach und hohl zeigt, wirklich jemals außerordentlich gewesen sein kann. Es sind Ansichten in dem Buch, die man im Anzeiger zu finden gewohnt ist; und dieses erbärmliche Hervorklauben der frühern und abgelebten Literatur, um nur die Gegenwart zu ignoriren oder hämische Vergleichungen anzustellen.“ [1] An einer andern Stelle ruft er aus: „Herder verehrt alles Verstorbene und Vermoderte, und ignorirt das Lebendige.“

In der That, man braucht sich nur den streng gehaltenen und festumschlossenen Stil Schillers und zugleich die nachlässig leichte und oft zerfließende Schreibart Herders zu vergegenwärtigen, um den großen Abstand beider Naturen gleichsam im Bild zu schauen. Schiller beherrschte und erschöpfte Alles durch seinen tiefen Verstand, Herder umfaßte und sammelte Alles durch seine glückliche Phantasie. Am stärksten aber kam dieser Gegensatz bei Gelegenheit der Kantischen Philosophie zur Sprache. Schon am 28. October 1794 schreibt Schiller: „Herder kann mir, wie es scheint, meinen Kantischen Glauben nicht verzeihen.“ Als Herder endlich sogar gegen den Königsberger Philosophen die Feder meinte ergreifen zu müssen und einige Sendschreiben erließ, da äußerte sich Schiller im stärksten Ton: [2] „Die Schrift hat mich angeekelt, ich kann's

[1] Hierauf bezieht sich das 50. Xenion: An gewisse Kollegen, im 2. Bande der Supplemente.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 88 ff.

nicht läugnen, sie zeigt einen gegen lautere Ueberzeugung verstockten Sinn, eine inkorrigible Gemüthsverhärtung, Blindheit wenigstens, wenn keine vorsätzliche Verblendung" u. s. w. Er rügt besonders, daß Herder den Punkt des Streites, den die neuesten Philosophen in die bestimmtesten und eigentlichsten Formeln gebracht hätten, durch eine Allegorie wieder in Halbdunkel hülle, und daß er die Analysis und Unterscheidung, worauf alles Forschen beruhe (wie auch der Chemiker die Synthesen der Natur künstlicherweise aufhebe),[1] in der Philosophie so ganz verkenne. „Die Affektation solcher Herrn," setzt er hinzu, „den Menschen immer bei seiner Totalität zu behaupten, das Physische zu vergeistigen und das Geistige zu vermenschlichen, ist, fürchte ich, nur eine klägliche Bemühung, ihr armes Selbst in seiner behaglichen Dürftigkeit durchzubringen." Als daher Herder endlich seine bekannte Metakritik geschrieben hatte, meinte Schiller, man könne bei dieser Komödie, die bunt und lärmend genug zu werden scheine, als ruhiger Zuschauer seinen Platz nehmen, — und das Buch könne nicht allgemein genug bekannt werden.[2]

Bei einer solchen Disharmonie der Charaktere und Denkweisen konnte kein inniges Verhältniß stattfinden. Schiller hielt aus guten Gründen die Fundamente der Kantischen Philosophie über allen Wechsel erhaben. „So alt das Menschengeschlecht ist," spricht er, „und so lange es eine Vernunft gibt, hat man sie stillschweigend anerkannt und im Ganzen darnach gehandelt."[3] Schon als Zögling der Karlsschule in jener medicinischen Abhandlung, in welcher er die Grundcharaktere seiner Philosophie zog,[4] war er mit Kant darin zusammen getroffen, daß er den Menschen zum Mittelpunkte seiner Spekulation machte. Wie in der Jugend das Studium der Medicin seinen ungezügelten Idealisirtrieb zur Betrachtung des Menschen zurückzwang, so hielt ihn später sein Beruf und Geschäft, die Poesie, fortwährend innerhalb der Sphäre

[1] Vergleiche Theil 3, S. 110.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 68 f.

[3] Ebendaselbst Theil 1, S. 58, vergleiche Schiller's Werke in Einem Band S. 1188. 1.

[4] Siehe Schiller's Werke, Oktavausgabe Band 10, S. 3 ff.

des Menschlichen. Auch bewahrte ihn seine eminente Denkkraft, welche durch eine strenge Erziehung, in der Schule der Leiden und am Lichte einer redlichen Wahrheitsliebe, schnell zur Besonnenheit reifte, eben so wohl vor dem Ueberschlagen der Vernunft ins Absolute, als vor einer seichten Popularphilosophie. So mit der Methode und dem Geiste der kritischen Philosophie von Haus aus befreundet, trug er in seinem Freiheitselemente denselben großen Inhalt, aus dem Kant einerseits seine ganze Moral, andererseits seine Lehre des Erhabenen hervorgehen ließ. Ihm war also die Kantische Philosophie, als er sie kennen lernte, nur eine wissenschaftliche Auffassung seiner eigenen Weltanschauung, und aufhören, ein Kantianer zu sein, wäre nichts anderes, als ein Aufgeben seiner selbst, gewesen. Weil aber die Methode und die Grundideen der kritischen Philosophie ihm einheimisch waren, konnte dieselbe ihm nie Fesseln anlegen und dem freien Geiste eine Schranke werden. Nur in den ersten Aufsätzen, welche Schiller unter dem Einfluß der Kantischen Philosophie ausarbeitete, bemerkten wir eine gewisse Schwerfälligkeit und ein oft ängstliches Festhalten an der Formelsprache, wovon er sich aber bald frei machte und nur einmal, in einer Stelle seiner ästhetischen Briefe [1] haben wir ihn die ächte kritische Forschung mit der sogenannten spekulativen Methode vertauschen sehen. Schiller gibt selbst ausdrücklich sein Mißfallen am Kant'schen Stil zu erkennen. „Der Geist des alten Herrn," sagt er, „hat etwas wahrhaft Jugendliches, das man beinahe ästhetisch nennen möchte; aber er hat eine gräuliche Form, die man einen philosophischen Kanzleistil heißen könnte." Aber nicht nur in der Form wich Schiller von Kant ganz ab, sondern auch darin machte er alsbald die Selbstständigkeit seiner eigenen Seele geltend, daß er, für seinen humanen Trieb einen Ausspruch suchend, in der Moral neben das Pflichtgebot die freie menschliche Neigung stellte, und diese sowohl, als die Schönheit, aus einer Uebereinstimmung der Vernunft mit der Sinnlichkeit ableitete (worin er schon seit seiner medicinischen Jugendabhandlung den vollen

[1] Siehe Theil 3, S. 34.

Menschen fand) — während Kant sowohl das Sittliche, als das Schöne von dem Sinnlichen ganz trennte. So zeigten sich sogleich bei der innigsten Verwandtschaft wesentliche Differenzen, wozu kommt, daß er auch die Ideen, worin er mit Kant vollkommen harmonirte, genauer gliederte, auf unbetretene Gebiete hinüberführte, und oft zu Ausgangspunkten ganz neuer Untersuchungen nahm. Ich mache hier wiederholt [1] noch darauf aufmerksam, daß Schiller auch in der Lehre von einem radikalen Hang des Menschen zum Bösen mit Kant im Gegensatz stand, indem er die ideale Bedeutung dieser Ansicht nicht erfaßt zu haben scheint. In dieser Beziehung äußert er: „Daß dieser heitere und jovialische Geist seine Flügel nicht ganz vom Lebensschmutz hat losmachen können, ja selbst gewisse düstere Jugendeindrücke u. s. w. verwunden hat, ist zu verwundern und zu beklagen. Es ist noch etwas in ihm, was einen wie bei Luthern, an einen Mönch erinnert, der sich zwar sein Kloster geöffnet hat, aber die Spuren desselben nicht ganz vertilgen kann. [2]

Aus Schiller's Seelenverwandtschaft mit Kant ist sein Widerwille gegen Herder's Metakritik und dessen ganze Art zu philosophiren leicht erklärlich. Hieraus ergibt sich auch seine Gleichgültigkeit gegen die Systeme, welche Fichte und Schelling nach Kant aufstellten. Mit Schelling, so lange dieser in Jena lebte, stand er in freundschaftlichem Verhältniß, und einige an Schiller gerichtete Briefe sprechen Dankbarkeit und Vertrauen aus — seiner Philosophie aber konnte der kritische Denker so wenig beipflichten, als es ihm unmöglich war, sich in zurückgelegte Bahnen zu versetzen. Auf diesem schnell verlassenen Standpunkt war ja die „Theosophie des Julius" in den philosophischen Briefen entstanden, durch welche Schiller die Grundideen der Schelling'schen Lehre voraus nahm, und deren Unhaltbarkeit er im letzten Brief des Raphael an Julius hinlänglich nachgewiesen hatte. [3] Man erkennt seine Gesinnung auch aus einigen direkten Aeußerungen.

[1] Siehe Theil 2, S. 334. Anmerkung.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 390.

[3] Siehe Theil 2, S. 43. (Schillers Werke, Oktavausgabe Band 10, S. 344 ff.)

So tadelt er es bei Gelegenheit eines wissenschaftlichen Streits mit Schelling, daß diese Herrn Idealisten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen,[1] und noch im Jahr 1805 schreibt er an Humboldt: „Die spekulative Philosophie, wenn sie mich ja gehabt hat,[2] hat mich durch ihre hohlen Formeln verscheucht und ich habe auf diesem kahlen Gefilde keine lebendige Quelle und keine Nahrung für mich gefunden. Aber die tiefen Grundideen der (kritischen) Idealphilosophie bleiben mir ein ewiger Schatz, und schon allein um ihrentwillen muß man sich glücklich preisen in dieser Zeit gelebt zu haben."[3]

Wie frei Schiller neben dem Königsberger Weisen stand, beweis't auch seine fortwährende Anhänglichkeit an Garve, den er als rigoristischer Kantianer gewiß längst nicht mehr beachtet hätte. Schiller hatte ihn eingeladen, ein Mitarbeiter der Horen zu werden, hatte ihm, ungeachtet er Krankheits halber nichts liefern konnte, Exemplare der Monatschrift geschickt, stand mit ihm in Briefwechsel — und wie er „den edlen Leidenden" in den Xenien feierte, weiß Jedermann![4] Aus einem (ungedruckten) Briefe Garve's vom 17. October 1794 erfahren wir, daß Schiller damals vor hatte, über den Umgang zu schreiben. Garve sagt: „Ich freue mich sehr auf diese Abhandlung. Eine scharfsinnige Theorie mit feinen Beobachtungen und einer glücklichen oft poetischen Darstellung, pflegt in Ihren philosophischen Aufsätzen verbunden zu sein. Aber erlauben Sie mir eine Anmerkung. Bei einer Materie, die ganz für's größere Publikum gemacht ist, wünschte ich, daß Sie sich derjenigen Ausdrücke, wenn sie nicht ganz unentbehrlich sind, enthielten, die nur den schulgerechten Philosophen bekannt sind. Selbst der Titel: Von dem ästhetischen Umgange, ist gewiß einer Menge Menschen dunkel, denen doch Ihre Abhandlung sehr wichtig und sehr lehrreich sein kann. Und ich weiß auch nicht, ob dieses Beiwort, welches in neuern

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 34.

[2] Vorübergehend, als er seine Metaphysik des Schönen in den ästhetischen Briefen aufstellte, S. Theil 3, S. 28 und S. 34 f.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt S. 490.

[4] Siehe Theil 3, S. 220.

Zeiten den schönen Künsten gewidmet worden ist, ganz schicklich auf den Umgang angewandt werden kann, da dieser doch im eigentlichen Verstande kein Kunstwerk, sondern nur eine natürliche Handlung ist, die der Mensch nach und nach, wie alles, was um und an ihm ist, vervollkommnet hat." — Man sieht, daß dieser Aufsatz sich an die Briefe über ästhetische Erziehung des Menschen anschließen sollte, wo Schiller am Ende, von einem „Staat des schönen Scheins" spricht, „der sich aber nur in wenigen auserlesenen Zirkeln finde." In einer später unterdrückten Anmerkung in den Horen hatte der Verfasser auf diese Abhandlung hingedeutet.[1] Garve's letzter Brief vom 28. October 1797, welcher, wenn auch nicht einen hohen Standpunkt seines Geschmackes, doch eine innige Hochachtung ausspricht, möge hier eine Stelle finden: „Ich komme von der Lektüre der Worte des Glaubens, und in der Fülle meiner Empfindung muß ich Ihnen für den hohen Geistesgenuß danken, welchen Sie mir verschafft haben. Es ist eines der vortrefflichsten poetischen Stücke, welche in unserer Sprache erschienen und je in irgend einer Sprache gedichtet worden sind. Alles kommt zusammen, dieses Gedicht vortrefflich zu machen: höchste Klarheit der Begriffe, Adel der Gesinnungen, eine erhabene Einfalt des Ausdrucks und eine innigste Rührung des Herzens, welche sich auch dem Herzen des Lesers mittheilt. Dieses einzige Stück würde mir von den Talenten und dem Charakter des Mannes, welchen ich noch gar nicht kannte, die höchste Idee erwecken, und mich mit dem Feinde, welcher mich am ärgsten beleidigt hätte, aussöhnen. — Goethe's Braut von Korinth entzückt die poetischen Jünglinge; aber Sie werden es einem jetzt beinahe sechzigjährigen und blinden Manne, der zuweilen unerträgliche Schmerzen leidet, verzeihen, wenn er an einer wollüstigen Liebesscene keinen großen Antheil nimmt. Ich erwarte mit Verlangen zwei Worte von Ihrer Hand. Schieben Sie es ja nicht lange auf!" Dagegen, äußerte er, habe er in den ästhetischen Briefen und in einigen Aufsätzen von Humboldt in den Horen mehr Schwierigkeit und einen höhern Grad von Abstraktion gefunden,

[1] Die Anmerkung habe ich Theil 3, S. 32 aufgenommen.

als er geglaubt, daß die Natur des Gegenstands erforderte, und die Absicht einer populären Schrift erlaubte, und im Reiche der Schatten sei ihm manches gänzlich unverständlich geblieben.

Noch weniger, als mit Herder, entstand mit Jean Paul Richter ein Verhältniß, der sich damals in Weimar niedergelassen hatte und bis zum Frühjahr 1800 hier lebte. Als Jüngling hätte sich Schiller mit einem so hochbegeisterten, rein fühlenden, reich ausgestatteten Geiste ohne Zweifel innig befreundet — jetzt aber stieß ihn die Regellosigkeit seiner Werke ab. Wie hätte der disciplinirteste unter den Dichtern, der die Schönheit ganz in der vollendeten Form suchte, an den Produkten der sittlich trunkenen, genialen Ungebundenheit auch des herrlichsten Menschen Gefallen finden können? Er hätte das Resultat seiner ästhetischen Studien und so vieler Verhandlungen mit Goethe aufgeben, und sich selbst vernichten müssen! Uebrigens wußte er sein Gutes zu schätzen. Goethe hatte ihm 1795 den Hesperus zugeschickt. Schiller antwortete: „Das ist ein prächtiger Patron, dieser Hesperus, den Sie mir neulich schickten. Er gehört ganz zu dem Tragelaphen-Geschlecht, ist aber dabei gar nicht ohne Imagination und Laune, und hat manchmal einen recht tollen Einfall, so daß er eine lustige Lektüre für die langen Nächte ist. Er gefällt mir noch besser, als die Lebensläufe.[1] Im folgenden Jahr besuchte Richter, nach einem längern Aufenthalt in Weimar, unsern Freund. Er berichtet selbst über diesen Besuch: „Ich trat gestern vor den felsigten Schiller, an dem, wie an einer Klippe, alle Fremde zurückspringen. Er erwartete mich aber, nach einem Brief von Goethe. Seine Gestalt ist verworren, hartkräftig, voll Edelsteine, voll scharfer, schneidender Kräfte — aber ohne Liebe. Er spricht beinahe so vortrefflich, als er schreibt. Er war ungewöhnlich gefällig, und setzte mich durch seinen Antrag auf der Stelle zu einem Kollaborator der Horen um, und wollte mir einen Naturalisationsakt in Jena einreden."[2] Und welchen Eindruck machte er selbst dagegen bei diesem ersten Zusammentreffen auf den Andern.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 161.

[2] Jean Paul's Biographie von Spazier, Band 4, S. 28 f.

„Ich habe," äußert sich Schiller am 28. Juni 1796 gegen Goethe, „ihn ziemlich gefunden, wie ich ihn erwartete: fremd, wie einer, der aus dem Mond gefallen ist, voll guten Willens und herzlich geneigt, die Dinge außer sich zu sehen, nur nicht mit dem Organ, womit man sieht. Doch sprach ich ihn nur einmal und kann also noch wenig von ihm sagen." Es war das Jahr des Xenienalmanachs, worin Jean Paul um so eher bedacht wurde, da er sich in Bezug auf Goethe in einem Briefe an Knebel die „arrogante" Aeußerung erlaubt hatte, daß man in so stürmischen Zeiten eher eines Tyrtäus als eines Properz bedürfe."[1] Hiermit war die Trennung öffentlich ausgesprochen, der Krieg erklärt. Als er im Herbste 1798 in Weimar seine Wohnung aufschlug, schloß er sich ganz an den verlassenen und vereinzelt stehenden Herder an, welcher in seinem bittern Unmuth Jean Paul's reichen, überströmenden Dichtergeist, sein für Tugend schlagendes Herz weit über die gemüthlosen, nur formgerechten Produkte jener Andern stellte: „denn er bringe wieder neues frisches Leben, Wahrheit, Tugend, Wirklichkeit in die verlebte und mißbrauchte Dichtkunst." Ist es zu verwundern, daß auch Richter für einen solchen warmen Verehrer Partei nahm? Es dünkte ihm schön, sich für den geliebten Mann aufzuopfern. Als er endlich Herder's Metakritik in der Handschrift verbesserte und mit Anmerkungen versah, was in dem kleinstädtischen Weimar nicht verborgen blieb, hatte er es mit Schiller ganz und für immer verdorben, und seiner geschieht von dieser Zeit an in den Briefen nirgends mehr Erwähnung.

Indem ich hier von Mißverhältnissen spreche, wie sie in dem selbstständigen Entgegentreten der bedeutendsten Menschen am leichtesten sich bilden können, sei mir erlaubt, noch über die eigene Stellung Schiller's zu den beiden Schlegel zu berichten, ehe ich zu seinem engsten Lebenskreise in Weimar zurückkehre. Als er die Horen und den Musenalmanach herauszugeben begann, trat er mit den beiden talentvollen, vielfach gebildeten und aufstrebenden Brüdern, besonders mit dem jüngern, in ein freundschaftliches literarisches Verhältniß.

[1] Vergleiche Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 180 f.

August Wilhelm Schlegel ist in Schiller's Ankündigung der Horen unter den Mitarbeitern genannt, und stattete dieses Journal, so wie die ersten vier Musenalmanache mit schätzbaren Beiträgen aus. Er übernahm es, über die Poesien der Horen für die allgemeine Literaturzeitung Recensionen zu liefern. Schlegel's noch vorhandene Briefe aus dieser Zeit sprechen eine ungeheuchelte Verehrung aus. Ich entlehne aus einem Briefe vom 4. Juni 1795 aus Amsterdam, wo sich Schlegel damals aufhielt, folgende Stellen; „Was Sie und einige Andre seit einigen Jahren im Fache der Theorie und Beurtheilung des Schönen gethan, hat Epoche gemacht und die Forderungen an den Kunstrichter so erhöht, daß ein deutscher Schriftsteller sich nicht ohne viel zu wagen in diese Laufbahn drängen kann. Stände nur auch die Bildung der Leser im Ganzen und unser Reichthum an Meisterwerken mit der Tiefe der über sie angestellten philosophischen Untersuchungen im Verhältnisse! Manche Bewunderer des Dichters und Geschichtschreibers Schiller's fangen an auf den Kunstrichter eifersüchtig zu werden. Ich für mein Theil folge gern jeder Wendung eines Geistes, der in allen seinen Schöpfungen nur nach verschiedenen Perioden der Wirksamkeit gleich unverkennbar lebt. Ich ergreife diese Gelegenheit, Ihnen für das Viele, was mir Ihre Werke an Genuß und Belehrung gewährten, den wärmsten und gefühltesten Dank zu sagen. — Irrte ich, als ich in der Beurtheilung der Gedichte Matthissons Ihre Hand zu erkennen glaubte? Es hat mir Leid gethan, daß Ihre Recension über Bürger keine freie Untersuchung über Volkspoesie, Lyrik, ihre Beziehung auf das jetzige Zeitalter und andere Gegenstände, die sie auf eine so anziehende Weise berührte, zu Wege gebracht hat, weil Bürger's Antwort die Lust für ihn, oder wenigstens gegen Ihre Lehre zu sprechen, nothwendig dämpfen mußte. Das Gewicht Ihres Ansehens hat vielleicht manchen Lesern diesen Dichter verleidet, deren eigenes Gefühl so weit entfernt war, ihn zu verwerfen, daß es vielmehr aus ihm noch vieles zu seiner Veredlung gewinnen konnte." Als Schlegeln das neunte Stück der Horen des Jahrgangs 1795 vom Herausgeber zugeschickt worden war, äußerte er sich in einem Briefe von Braunschweig aus, wohin

er sich mittlerweile begeben hatte: „Empfangen Sie meinen wärmsten Dank für den ganz neuen und seltenen Genuß, den mir Ihre Gedichte (denn von wem wäre das Reich der Schatten und Natur und Schule sonst?) gewährt haben. So oft ich vorzüglich jenes seit vorgestern las, so kehrt doch jedes Mal der Eindruck von etwas Einzigem, und, wenn es nicht vorhanden wäre, Unglaublichem bei mir zurück. Ich weiß nichts damit zu vergleichen, als die Götter Griechenlands. Auch hier finde ich die unnachahmliche Anmuth der Bilder wieder, die ich in Ihnen liebte, und der Gedanke hat sich das Element noch vollkommner unterworfen. Gewiß, keiner Ihrer Bewunderer kann sich lebhafter über Ihre Rückkehr zur Poesie freuen, als ich; und Sie beschämen mich durch die Erwähnung meines Urtheils.“ In einer Nachschrift sind dem Briefe die Worte beigefügt: „In Goethe's Elegien herrscht römischer Geist: man glaubt italienische Luft zu athmen, wenn man sie lies't. Jede neue Form, in welcher Goethe auftritt, ist ein neuer Beweis seiner Selbstständigkeit, aber die sichere Kühnheit des Mannes, an den Natur und Schule gerichtet werden könnte, möchte als Beispiel sehr gefährlich werden.“

Solche feine und treffende Urtheile, die zum Theil, wie der Ausspruch über das Reich der Schatten mit Schiller's eigenen Ansichten ganz übereinstimmten,[1] mußten ihm den trefflichen jungen Mann sehr werth machen, und es ist keine Frage, daß Schiller durch sein Beispiel, so wie durch Theilnahme, Anregung und Lehre auf Schlegel's Bildung und literarische Laufbahn den entschiedensten Einfluß hatte. „Ich kann Ihnen nicht genug sagen, mein gütiger und verehrungswürdiger Freund,“ schreibt er am 9. November 1795, „welch eine wohlthätige Aufmunterung jeder Ihrer Briefe für mich ist. Sie erwecken mir immer die angenehmste Hoffnung des Gelingens, und verscheuchen das Mißtrauen in meine eigenen Kräfte, was mich sonst ziemlich oft heimsucht. Nichts konnte bei der Art von Thätigkeit, der ich mich selbst widme, ein günstigerer Umstand, eine schönere Vorbedeutung sein, als

[1] Siehe Theil 3, S. 262.

gleich beim Eintritt in meine Laufbahn mit Ihnen in Verbindung zu kommen.“ Als Schiller's Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung in den Horen erschienen war, welche für die Kritik und Poesie der beiden Schlegel und ihrer Anhänger gesetzgebend wurde,[1] sprach sich August Wilhelm Schlegel in einem Briefe vom 19. Januar 1796 von Braunschweig folgendermaßen aus: „Mit dem lebhaftesten Interesse, das nicht frei von Neubegier war, bin ich Ihrer Entwickelung der Begriffe vom Naiven und Sentimentalen gefolgt. Diese Ansichten sind so neu, als reichhaltig an wichtigen Resultaten. Aber Sie haben vielleicht mehr Ansichten auf einmal gehegt, als das Publikum oder wenigstens die Schriftsteller werden ertragen können. Ueber Klopstock's Muse ist gewiß noch nie etwas so Treffendes und tief Eingreifendes gesagt worden. Auch Rousseau ist wunderwürdig schön charakterisirt. Den Dante zählen Sie mit Recht in einer gewissen Hinsicht unter die satyrischen Dichter, also unter eine Klasse der sentimentalischen. Doch glaube ich, in so fern er sich selbst schildert, muß er, wenn irgend einer von den Neuern, für einen naiven Dichter gelten. Er scheint sich eben so wenig der Seltsamkeit als der Größe seines Charakters bewußt zu sein. Uebrigens könnte er auch als Beispiel für Ihre Behauptung angeführt werden, daß streng wissenschaftliche Ausbildung dem dichterischen Geiste nicht nachtheilig sei; denn er hatte die höchste, die in seinem Zeitalter zu erreichen möglich war, ohne daß seine Originalität darunter gelitten hätte. Ich verkenne gewiß weder den Werth der Eroberungen, die Sie auf dem Felde der Wissenschaft so glücklich für die Poesie gemacht haben, noch die vollkommene Reife des Gedankengehalts in Ihren neuesten Gedichten; aber ich möchte Sie doch bitten, gegen den Sänger der Götter Griechenlands nicht ungerecht in Ihrem Urtheile zu sein. Ja selbst in Ihren frühesten Liedern fand ich Anlage zu tiefem Sinn mit einem Reiz gepaart, den die rauhe Hülle und der herbe Ungestüm der Jugend nicht ganz vernichten konnte. — Den Almanach habe ich seit etwa acht Tagen in die Hände bekommen, und er enthält so

[1] Siehe Theil 3, S. 64.

viel Schönes, daß ich sie mir alle zu Festtagen damit machen konnte, aber es noch nicht ruhig genug genoß, um im Einzelnen darüber reden zu können. Die unbeschreibliche Anmuth der letzten Stanzen[1] ist mir am gegenwärtigsten. Wenn wir doch ein längeres Gedicht von Ihnen in diesem schönsten aller modernen Sylbenmaße bekämen."

Schiller fragte zuvorkommend bei Schlegel an, ob er nicht etwa Jena zu seinem Aufenthalte wählen könnte, welche Einladung lange gehegten Wünschen begegnete. Denn für schriftstellerische Thätigkeit und für eine gelehrte Laufbahn überhaupt lasse sich jetzt kein günstigerer Ort finden, als Jena, und schon Schiller's persönlicher Umgang allein, auf den er nach so vielen schriftlichen Beweisen der Freundschaft rechnen dürfe, werde für ihn ein unschätzbarer Gewinn sein. „Wie sehr ich mich auf eine Wallfahrt in diesen Theil von Sachsen freue, der schon seit beträchtlicher Zeit und seit Kurzem mehr, als jemals zuvor, ein Mittelpunkt deutscher Bildung ist, kann ich Ihnen nicht sagen. Ihr Beifall ist mir bei meinen Unternehmungen die günstigste Vorbedeutung." Schiller meinte, er würde durch Vorlesungen im Fache der alten Literatur in Jena sein Glück machen, und wir sehen August Wilhelm Schlegel seit 1796 mehrere Jahre in Jena sich aufhalten.

Von dieser Zeit an traten manche Mißhelligkeiten ein, die Verschiedenheiten im Charakter und in der Geistesrichtung beider Männer stellten sich schärfer hervor, und ein Mißverhältniß, welches bald zwischen Schiller und dem jüngern Bruder, Friedrich Schlegel, entstand, trennte sie noch mehr. Auch Friedrich Schlegel scheint anfangs unserm Schiller sehr zugethan gewesen zu sein. In noch vorhandenen Briefen bringt er ihm für die Belehrungen, die er aus seinen ästhetischen Abhandlungen erhalten, den wärmsten Dank, und sagt, die Philosophie der Kunst sei durch Schiller in wenigen Monaten um viele Jahre älter geworden, er habe um die Wiederherstellung der Kunst einen zweifachen Lorbeer verdient. Aber Schiller war ihm bald entschieden abgeneigt, namentlich seitdem

[1] Abschied vom Leser.

er sich ungünstig über den Musenalmanach von 1796 äußerte, wofür Schiller seine Gallomanie im nächsten Almanach in einer Reihe von Xenien geißelte. Des ältern Bruders ist mit dem jüngern nur an einer Stelle gedacht, wo es heißt, daß die „jungen Nepoten“ manchmal wohl auch blind in das Blaue hineinschießen.[1] Friedrich Schlegel rächte sich durch eine bittere Recension der Horen und da Schiller seinen Bruder, wie es scheint, im Verdacht hatte, jene Beurtheilung mitverfaßt oder doch vor ihrer Veröffentlichung um sie gewußt zu haben, so kündigte er dem August Wilhelm jedes fernere Verhältniß auf. Das Nähere dieses Zerwürfnisses ist nicht bekannt, aber es hat sich noch ein Brief erhalten, worin August Wilhelm Schlegel und dessen Gattin ihre Unschuld an dem Schritte des Bruders versichern, und ihr tiefes Bedauern ausdrücken, daß August Wilhelm Schlegel in Gefahr stehe, ein Glück einzubüßen, welches ihm so nahe am Herzen liege. „Im höchsten Grade betroffen über Ihre unerwartete Erklärung“, schreibt Schlegel, „die einem Verhältnisse ein Ende machen soll, welches ich zu den glücklichsten Umständen meines hiesigen Lebens rechnete, eile ich nur wenigstens einige Zeilen zu meiner Rechtfertigung hinzuwerfen, in der Hoffnung, daß Sie mir Gelegenheit geben werden, Ihnen jeden Zweifel über die Geradheit meines Betragens, der Ihnen beigebracht sein könnte, zu benehmen.“ Der Brief endigt: „Wenn Sie je einige Freundschaft für mich gehegt haben, so versagen Sie mir die Bitte nicht, Ihnen so bald wie möglich meine gänzliche Unschuld an diesem unglücklichen Mißverhältnisse mündlich darzulegen, und lassen Sie mich eine Ihnen bequeme Zeit wissen. Soll es mich aber durchaus Ihres Zutrauens und Ihres Umgangs berauben, so werde ich doch nie aufhören, mit der wärmsten Verehrung und Anhänglichkeit zu sein Ihr ergebenster“ rc.

Eine mündliche Verständigung scheint wieder ein leidliches Verhältniß hergestellt zu haben, denn August Wilhelm blieb ein rüstiger Mitarbeiter der Horen und des Musenalmanachs, und es findet sich noch aus späterer Zeit vom Jahre 1801

[1] Siehe Schiller's Supplemente (bei Cotta) Bd. 3, S. 190 f.

ein von Berlin aus geschriebener Brief vor, worin Schlegel bittet, Schiller möchte der Madame Unzelmann in seinem neuen Drama, dem Mädchen von Orleans, welches unsere Bühne bereichere und zu ihrer allmähligen Umbildung mitwirken müsse, für die bevorstehende Darstellung die Hauptrolle zuwenden.

In dem Briefwechsel mit Goethe spricht sich seit jenem Bruch mit Friedrich Schlegel eine gewisse Abneigung gegen beide Brüder aus, welche zunahm, je mehr sie von der strengen klassischen Form zu Gunsten der romantischen Dichtung abwichen. Denn sie bildeten die Grundunterscheidung der naiven und sentimentalischen Dichtung ganz anders aus, als sie ihr Urheber im Sinn hatte. Er macht sich darüber lustig, daß die Schlegel die Agnes von Lilien für ein Produkt von Goethe hielten, und sagt, daß er sich noch nicht habe entschließen können, den großen Kritikern diese selige Illusion zu zerstören. Friedrich Schlegel recensirte diesen Roman, welcher bekanntlich die Frau Karoline von Wolzogen zur Verfasserin hat, sehr strenge, wie er sagte; als er aber hörte, das Werk sei nicht von Goethe, so bedauerte er es, das Buch so hart mitgenommen zu haben. Diese „anmaßliche Aeußerung" schien Schillern doch zu arg, und er schrieb an Goethe: „Der Laffe meinte also, er müsse dafür sorgen, daß Ihr Geschmack sich nicht verschlimmere. Und diese Unverschämtheit kann er mit einer solchen Unwissenheit und Oberflächlichkeit paaren, daß er die Agnes wirklich für Ihr Werk hielt."[1] Er entfernte sich in seiner Gesinnung von

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 109. — An das Wort Unwissenheit, welches in dieser Stelle doch nur ein Nichtwissen aus Mangel an Urtheil, aus Unverstand heißen kann, hat sich August Wilhelm Schlegel gehalten, um im Wendt'schen Musenalmanach ein Xenion zu machen.

An Schiller.

Unwissend darfst du Friedrich Schlegel schelten?
Wie? meinst du selber für gelehrt zu gelten?
Du warst verblendet, daß es Gott erbarm'!
Der Bettler Irus schilt den Krösus arm.

Wie wenig Schiller auf bloße Gelehrsamkeit hielt, ist dem Leser bekannt. Solche „literarische Scherze" sind nicht gar fein.

dem Brüderpaar mehr und mehr, während Goethe immer milder, oder soll ich sagen billiger? urtheilte. Er spricht ihnen in einem Briefe vom 22. December 1797 sogar die volle Kompetenz zur Kritik ab, weil beiden das Gemüth fehle, ob sie sich gleich die Terminologie davon anmaßten. „Was sagen Sie zu dem neuen Schlegel'schen Athenäum und besonders zu den Fragmenten?“ schreibt er am 23. Juli 1798 an Goethe. „Mir macht diese naseweise, entscheidende, schneidende und einseitige Manier physisch wehe.“ Und als Goethe sich über diese Fragmente, welche die Tagesliteratur nach Art der Xenien züchtigten, anerkennend, ja lobend äußerte, vertheidigte Schiller seine entgegengesetzte Meinung: „Einen gewissen Ernst und ein tieferes Eindringen in die Sachen kann ich den beiden Schlegel, und dem jüngern insbesondere, nicht absprechen. Aber diese Tugend ist mit so vielen egoistischen und widerwärtigen Ingredienzien vermischt, daß sie sehr viel von ihrem Werth und Nutzen verliert. Auch gestehe ich, daß ich in den ästhetischen Urtheilen dieser beiden eine solche Dürre, Trockenheit und sachlose Wortstrenge finde, daß ich oft zweifelhaft bin, ob sie wirklich auch zuweilen einen Gegenstand darunter denken. Die eigenen poetischen Arbeiten des ältern bestätigen mir meinen Verdacht, denn es ist mir absolut unbegreiflich, wie dasselbe Individuum, das Ihren Genius wirklich faßt und Ihren Hermann z. B. wirklich fühlt, die ganz antipodische Natur seiner eigenen Werke, diese Dürre und herzlose Kälte, auch nur ertragen, ich will nicht sagen, schön finden kann.“ Vielleicht war es auch ihre, immer ausschließender werdende Vergötterung Goethe's und jener Satz (den er ganz auf sich deuten konnte und welcher den Stab über seine Dichtweise brach), daß das wahre Hervorbringen in Künsten ganz bewußtlos sei,[1] was Schillern erbitterte. Es kam das leichte, bisweilen aber doch auch etwas oberflächliche Talent und der große Umfang des historischen und sprachlichen Wissens beider Brüder dazu, welches aber mit weniger scharf zersetzendem und tief eindringendem Urtheile, ja bei Friedrich Schlegel mit einer gewissen

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 284; vergleiche Th. 4, S. 135.

verworrenen Trübheit des Geistes verbunden war, — was alles zusammen ihr Wesen dem seinigen heterogen machte. Solche Differenzen konnten eine entschiedene Antipathie hervorrufen, da sie sich noch tiefer in die Charaktere hinabsenkten. Während die Schlegel Schiller's moralischen Enthusiasmus und die sittlich-philosophische Höhe seiner Muse als Bornirtheit belächeln konnten, mochten ihm manche Momente ihres freiern oder ungebundenen Lebens als Libertinage und Frivolität zuwider sein. Aber es erleidet keinen Zweifel, daß der ältere Bruder einen Theil der Abneigung tragen mußte, welcher eigentlich nur dem jüngern galt. Ueber die bekannte Lucinde des letztern, expectorirt sich Schiller folgender Maßen. „Ich habe mir vor einigen Stunden durch Schlegel's Lucinde den Kopf so taumelig gemacht, daß es mir noch nachgeht. Sie müssen dieses Produkt Wunders halber doch ansehen. Es charakterisirt seinen Mann, so wie alles Darstellende, besser, als alles, was er sonst von sich gegeben, nur daß es ihn mehr ins Fratzenhafte malt. Auch hier ist das ewig Formlose und Fragmentarische, und eine höchst seltsame Paarung des Nebulistischen mit dem Charakteristischen, die Sie nie für möglich gehalten hätten. Da er fühlt, wie schlecht er im Poetischen fortkommt, so hat er sich ein Ideal seiner selbst aus der Liebe und dem Witze zusammengesetzt. Er bildet sich ein, eine unendliche Liebesfähigkeit mit einem entsetzlichen Witze zu vereinigen, und nachdem er sich so konstituirt hat, erlaubt er sich alles, und die Frechheit erklärt er selbst für seine Göttin. Das Werk ist übrigens nicht ganz durchzulesen, weil einem das hohle Geschwätz gar zu übel macht. Nach den Rodomontaden von Griechheit und nach der Zeit, die Schlegel auf das Studium derselben verwandt, hätte man gehofft, doch ein wenig an die Naivität und Simplicität der Alten erinnert zu werden. Aber diese Schrift ist der Gipfel moderner Unform und Unnatur; man glaubt, ein Gemengsel aus Woldemar, aus Sternbald und aus einem frechen französischen Roman zu lesen." [1]

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 114 f.

So kam er denn endlich bis zu dem Ausspruch, daß Kotzebue ihm lieber sei, als diese Kritiker, weil der doch etwas hervorbringe.[1] Und das heißt doch mehr gesagt, als sich verantworten läßt! Schiller scheint systematisch darauf ausgegangen zu sein, Goethen zu seiner Meinung über die Schlegel herüberzuziehen, — und was ihm im Leben nicht ganz geglückt ist, das erreichte er noch nach seinem Tode, indem Goethe im Briefwechsel mit Zelter[2] auf Anlaß der bekannten gegen Schiller und ihn selbst gerichteten „literarischen Scherze" heftig (nach so vielen Jahren!) gegen die Brüder losbricht. Er sagt dabei, er habe in der Zeit, über welcher wir berichten, in ihrem Kreise wenigstens immer sociale Verhältnisse zu vermitteln gesucht.

Nach solchen Zerwürfnissen ist es doppelt angenehm, über freundliche Beziehungen zu sprechen, welche von Jena aus fortbestanden, oder sich in Weimar enger knüpften.

Unter den Frauengestalten zog ihn besonders Amalia von Imhof, die Verfasserin der Schwestern zu Lesbos, an, welche auch Goethe auszeichnete. „An Amaliens von Imhof schönem aufblühenden Talente," sagt Frau von Wolzogen, „wie an ihrem anmuthigen, lebendigen Umgange, hatte Schiller große Freude, und er suchte ihr, wo er konnte, förderlich zu sein." Auch mit Frau von Stein und Charlotte von Kalb, mit welcher er schon von Mannheim her befreundet war,[3] lebte er jetzt wieder an Einem Orte zusammen.

Charlotte von Kalb war eine von den Frauen, welche für Schiller's Bildung von entschiedenem Gewicht waren, und wenn sie ihm auch jetzt nicht mehr so viel sein konnte, als in Mannheim, so stand er ihr doch fortwährend nahe, wie aus ihren vielen Briefen an ihn hervorgeht. Geistreich, ideenvoll, vielseitig gebildet, in ihrer kühnen Seelenstärke beinahe ihrem Geschlechte entwachsen und durch kein Herkommen beschränkt, zugleich voll glühender Empfindung und von nüchternem, scharfem Blick ins Leben — so war dieses Weib, wohl eine der merkwürdigsten Frauen Deutschlands,

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Th. 1, S. 309.

[2] Theil 6, S. 318 ff.

[3] Siehe Theil 1, S. 260.

die mit den, in neuester Zeit in der Literatur berühmt gewordenen, alle außerordentliche Eigenschaften gemein hat, ohne bei soliderer Kultur des Verstandes ihre krankhafte Ueberspannung zu theilen. Man kennt diese Frau durch die begeisterte Schwärmerei, mit der sie sich eine Zeit lang an Jean Paul anschloß, den sie sogar heirathen und sich von ihrem Mann scheiden lassen wollte, und durch ihre hinreißenden Briefe an den geistesverwandten, sittlich zärtlichern Dichter.[1] Auch in den Briefen an Schiller zeigt sie sich als ein großherziges, denkendes, seltenes Weib, welches sich für Philosophie eben so sehr, als für Dichtkunst interessirte. Ihre Schilderungen der gesellschaftlichen Zustände sind fein und schlagend, wir treffen überall auf wahre Bemerkungen und häufig auf „ewige Geistesworte, mit warmem Herzblut geschrieben," treu malt sich in ihren Worten ihr Seelenleben und ihre tiefen Leiden erschüttern unser Herz. Sie spricht sich häufig über Schiller's Werke aus, und so sandte sie ihm nach einer Aufführung von Wallenstein's Tod folgende Zeilen, in denen sie trotz ihrer Bewunderung dem Dichter ein Ziel steckt, welches weit über dieses Drama hinaus geht. „Gestern war ich vielleicht der sechste Theil des Publikums — durch Aufmerksamkeit, Antheil, inniges Lauschen, durch das lebhafteste Auffassen, und die Verwandlung meines Geistes in die mich ergreifende, belebende Idee. Sie sprechen Gedanken aus, die das Letzte sind in der Wirkung und das zu begreifende Ziel der Menschheit. So werden lange die feinsten, besten Wesen, wenn sie gleicher Stimmungen sich erinnern oder ihre Empfindungen im Geiste begreifen wollen, Ihre Gedanken in dem Schmuck Ihrer Rede wiederholen. Der Monolog[2] kann nicht oft genug gehört werden. Er reißt den Aufmerksamen hin in das Eigenthum Ihrer Seele. Anders ist alles mit uns! — Wallenstein, wie er durch einige Winke in Ihrem Schauspiel mir erscheint, o d e r,[3] w i e e i n a n d e r e s K u n s t w e r k v o n I h n e n e i n m a l

[1] Jean Paul's Biographie von Spazier, Bd. 3, S. 226 und Bd. 4, S. 37 ff.

[2] Im 4. Auftritt des 1. Aufzugs.

[3] Dieses o d e r ist im Briefe dreimal unterstrichen.

erscheinen muß! — ist über das Schicksal erhaben, das traurige, das glückliche. Alles kann ihm nur Spiel sein, und so Verlust und Gewinnst. Ihn will, ihn braucht das Leben nicht mehr. In dieser Verwirrung — alles, alles drängt sich, um diesen Geist zu lösen und zu befreien. Die Freiheit, das Wehen der Geisteswelt ist uns nahe. Die Kunst selbst hat keine Regel mehr, und ihr höchstes Verdienst liegt in der Möglichkeit, daß ein ewiger Geist der Welt erscheine."

Das Leben dieser Freundin Schiller's verdiente in hohem Grade charakterisirt und eine Auswahl ihrer Briefe bekannt gemacht zu werden. Schiller nahm an ihren persönlichen Verhältnissen einen herzlichen Antheil, durch Wort und That. Sie „gab seiner Wahl das Zutrauen und die Hoffnung ihrer Seele" — und er bemühte sich um Hauslehrer für ihre Kinder. Nach dem Tod ihres Gemahls scheint sie durch den Krieg und den Verlust eines bedeutenden Processes in eine bedrängte Lage gekommen zu sein, wo sich denn Schiller ebenfalls als hülfreicher Freund bewährte. Um ihre Existenz zu sichern, kam sie auf den Gedanken, in Mainz ein weibliches Erziehungsinstitut zu errichten, und theilte ihrem Freunde den Plan dazu mit. Aus dem Briefe, den sie damals, im August 1800, hierüber von Heidelberg an ihn schrieb, entlehne ich einige Stellen. „Soll allgemeine Kultur, Entwickelung physischer und moralischer Kräfte erreicht werden, so kann es die Gesellschaft weit leichter bei dem weiblichen Geschlecht erreichen, als bei dem männlichen. Allen häuslichen Geschäften kann eine Frau vorstehen, und sie auch ausüben, und hiermit selbst sind so viele getrennte Fähigkeiten, Persönlichkeiten, Stände und Berufsgeschäfte vereinigt. Es ist wohl wahr, das Weib kann und soll nicht abstrahiren, sie bedarf der Wissenschaft zum Leben, nicht des Lebens für die Wissenschaft. Aber sie bedarf einer umfassenden Erkenntniß." — „Ich mag die Schriften für Frauenzimmer nicht, auch sind sie meistens schlecht, noch weniger Romane. Gar vieles in unsern Romanen wird nach fünfzig bis hundert Jahren nicht können verstanden werden. Die sonderbaren Martern, die man sich zugemuthet hat, werden vielleicht

nicht mehr sein — gewiß nicht, weil die Verhältnisse milder werden, und die Tücke und Willkühr nicht mehr so sehr durch Recht und Gesetz beschützt werden. Solche auflösende Romane — in dreifachem Sinn, auflösend für wirkliche Kraft des Geistes und Gemüths, aber auch auflösend für den Leidenden und Verstockten — kann unser Volk, Zeit, und beide Geschlechter, besonders das männliche, noch nicht entbehren. Hätte der rohe Mann, der so nicht so leicht Menschenrechte kennt, nicht noch Romane, wo von uns die Rede ist — er wüßte gar nichts von uns, als daß wir Thiere sind. Nein, nein, bis jetzt müssen die Frauen auch die aller sonderlichsten Romane in Schutz nehmen. Welch eine Abschweifung! Aber vom Roman ist ein leichter Uebergang zur Phantasie. Diese Dreifaltigkeit des Sinns, der Bildungsfähigkeit und der Empfindung, wie rein, wie leicht, wie immer emporstrebend muß sie erhalten werden! Ohne Phantasie ist ein Weib einfältig, mit einer verdorbenen unglückselig. Das Weib wird ganz verkehrt behandelt. Nach meiner Erfahrung wird es, wo es erzogen werden soll, so behandelt. In der Kindheit muß es denken; als Jungfrau muß sie spielend gefallen, nur als Weib soll sie arbeiten. Sie, der die Erhaltung der Schöpfung anvertraut ist, des Vermögens der Gesundheit, der Heiterkeit des Geistes und des Gemüthes, wird in den niedern Ständen mißhandelt, in den höhern aufs verächtlichste betrachtet und verhöhnt. — Verzeihen Sie, daß ich Sie hiermit ennuyire. Ich gebe diesem Räsonnement nicht einmal die Bedeutung eines Traums."

Man sieht schon hieraus Charlottens ernste Lebensansicht, die aus allen ihren Briefen spricht. So schrieb sie Schillern 1793 nach seiner Heimath aus Jena: „Sie bewohnen jetzo Schwaben, in einer interessanten Epoche, wo so manches Interesse rege sein — so viele Hoffnung blühen und absterben wird.[1] Viele glauben hier, es könne auch auf Sie von Einfluß sein! — Man sieht jetzt keinen fröhlichen Menschen mehr. Das Unglück unserer Tage gießt Allen Schwermuth in die Seele! Meine Nerven leiden. Der Name Mensch

[1] Anspielung auf die Thronveränderung in Würtemberg durch den Tod des Herzogs Karl.

erschrickt mich, und ich fliehe gern den Anblick dieser gequälten oder quälenden Gestalten! Verzeihen Sie diese Aeußerung. Ich möchte wohl lieber Ihnen etwas Annehmliches sagen, aber Sie erkennen meine Vorstellung und können mir vielleicht eine erheiternde Aussicht zeigen. Ach nein! Es ist wirklich zu egoistisch gewünscht. O wer ruft nicht jetzt mit Hamlet: O daß ich sehe, was ich sehe, und höre, was ich höre!" So von Gram erfüllt ist das hochgesinnte Weib durch die damaligen Mordscenen in Frankreich. In einem Briefe aus Weimar vom Jahr 1795 schildert sie ihr Mißbehagen an der dortigen Societät: „Ich habe nicht geschrieben, weil ich immer kommen wollte. Kälte, Kränklichkeit und auch oft Geschäfte und Leiden verhinderten es aber. Ich rede hier nicht von denen Leiden, gegen die ich mich passiv, sondern gegen die ich mich aktiv verhalten soll und muß. Darum darf ich auch die Gesellschaft nicht suchen, um mich über mich oder meine Vorsätze weder zu zerstreuen noch zu verwirren. Warum aber überhaupt mir die Gesellschaft wenig ist, habe ich heute in einem Briefe an Hölderlin [1] detaillirt. Die Gesellschaft hat sich hier im Ganzen verschlimmert — es ist kein Ton, keine Haltung, und selbst bei einigen kein Schein des Guten mehr. Unter den Bessern vermehren sich die Mißverständnisse immer mehr und daher die Trennungen. So ist z. B. Goethe nirgends mehr, wenigstens für mich, zu sehn und zu hören. Ich läugne nicht, daß, wenn er billig ist und gut, ich manchmal wünschte, um ihn zu sein, und das ist weder Schwäche noch Eitelkeit von mir. Aber mein Gemüth mag nicht hinab — es will hinauf! Letzt sah ich ihn — — ich will's Ihnen lieber erzählen. Auch leidet meine Brust sehr und das Reden greift mich außerordentlich an; wo ich also nur schlaffe, verworrene Dinge zu beantworten hätte, das vermeide ich lieber."

Daß die Weimar'sche Gesellschaft wirklich nicht viel besser war, deutet auch Frau von Wolzogen mehrmals an. Das Hofleben regte Bedürfnisse an, die weder es selbst noch die kleine Stadt befriedigen konnte. Als Goethe und Meyer mit der Aldobrandinischen Hochzeit sogar im Reisewagen von

[1] Er war, durch Schiller's Empfehlung, Hauslehrer bei ihr gewesen.

Italien zurückkehrten, schrieb Böttiger an Schiller: „Da wird denn hoffentlich wieder ein neuer Mittelpunkt freundlicher Zusammenkunft für uns arme, isolirte Weimaraner sein;" und der geheime Rath von Voigt äußert sich einmal: „Wer nicht mit sich selbst leben und aus sich selbst was nehmen kann, findet hier wenig Unterhaltung. Denn die fatale Politik ermüdet und trennt die Societät." Ein Grund mehr für Schiller, möglichst zurückgezogen zu leben.

Voigt selbst war einer von den ausgezeichneten Männern Weimar's, mit denen Schiller fortwährend in nahem Verhältniß blieb. Dieser treffliche Mann nahm auch an den trockensten Berufsarbeiten ein reges Interesse, wenn er einigen Nutzen und Dienst für seine Mitbürger aus ihnen hoffen konnte. Er erleichterte sich die Last des Aktenwesens und hielt sich bei dem Mechanismus der Geschäfte den Geist elastisch durch das freie Spiel der Dichtkunst. So schickte er einmal Schillern ein Gedicht zu, indem er schrieb: „Ich genoß eine Stunde voll Rührung im Park, als ich diese Worte aufzeichnete, und bin immer froh, wenn das Kanzleiwesen nicht alle Herzlichkeit aufgetrocknet hat." Als Voigt beim Herzog die Zusicherung erwirkt hatte, daß Schiller's Gehalt im Nothfalle verdoppelt werden solle,[1] benachrichtete der geheime Rath den Professor hievon mit den Worten: „Es ist mir eine besondere Freude, durch meine geringen Dienste zur Erfüllung Ihrer Wünsche beigetragen zu haben, in der eigennützigen Ueberzeugung, daß Sie nunmehr Ihren Freunden und unserer literarischen Republik in Jena ferner angehören werden und daß Sie mich Ihrer Seits ferner des Namens Ihres Freundes würdig halten, den ich mir so gern gebe." Als ihm Schiller die Geburt seines Sohnes Ernst anzeigte, und ihn mit Goethe zum Pathen bat, schrieb der liebenswürdige Mann: „Zunächst bei dem herzlichen Glückwunsche, den ich Ihnen zum zweiten Sohne abstatte, stehet mein eigenes werthes Ich, welches Ihnen einen fröhlichen Tag verdankt. In der That gab Ihre gütige Nachricht gleich heute früh meinem Tagewerk eine so fröhliche Richtung, daß die Menschen, die ich seitdem sprach, nicht

[1] Siehe Theil 3 S. 18.

mißvergnügt von mir gegangen sein werden — denn hiernach berechne ich immer meine froheren Tage.“ Und als ihm seine erste Tochter geboren war, schrieb Voigt: „Mein Glückwunsch zur neuen Vaterschaft ist Ihnen längst entgegen gegangen. Ihr Hauswesen wird doch nun erst vollständig, seitdem eine junge Muse leibhaftig bei Ihnen eingekehrt ist. Sie sollen und werden noch viele Freude erleben, und das wird, wenn Sie erlauben, die meinige sein.“ Schiller sandte ihm ein Exemplar seines Almanachs für 1798. Voigt dankte: „Sie bestreuen ein ödes Feld mit Blumen und verschönern mir es, wenn ich heim komme von meiner Arbeit. Empfehlen Sie uns Ihrer Frau Gemahlin. Es ist ein süßer Wahn, wenn man glaubt, daß geliebte Personen unser gedenken.“ Ein so freundschaftlich eingeleitetes Verhältniß knüpfte sich noch fester, als die Schiller’sche Familie sich nun in Weimar niedergelassen, und der edle, durch seine amtliche Stellung und Verbindung mit dem Hof höchst einflußreiche Mann leistete Schillern und seinem Schwager Wolzogen wesentliche Freundschaftsdienste.

Demselben Kreis der Gesellschaft gehörte auch Friedrich von Einsiedel an, welcher als geheimer Rath und Oberhofmeister in Weimar lebte, und sich unter andern poetischen Schriften besonders durch seine Bearbeitung der Brüder des Terenz für das Theater bekannt gemacht hat. Thätiger Eifer für Poesie und Schauspielkunst, die er auch theoretisch zu ergründen suchte, hielten ihn in Verbindung mit Schiller, und Frau von Wolzogen schildert ihn als einen heitern, kenntnißreichen Mann von kindlich naivem Sinn, gutmüthigem Humor und vollkommener Sicherheit im Umgange. Er schickte dem Dichter einmal eine Zeichnung des Wallenstein, nach einem Gemälde von van Dyke, das er von Wien mitgebracht, mit den Worten: „Wenn Sie Ihrem Helden einen Platz in Ihrem Zimmer einräumen wollen, so freut es mich — er ist, in der Zeichnung, ganz still und zahm, und wohl im Hause zu dulden.“[1] Ob Schiller dagegen mit einem andern Literaten, dem frühern Erzieher des Prinzen Konstantin,

[1] Eine Skizze seines Lebens und seiner Persönlichkeit findet man in Weimar’s Album S. 168 ff.

Major von Knebel, häufigen Umgang hatte, möchte ich bezweifeln. Uebrigens erschienen die von Knebel übersetzten Elegien des Properz, die ihn zuerst bekannt gemacht haben, ursprünglich zerstreut in den Horen.

Eine eigene Stellung hatte Schiller zu dem Oberkonsistorialrath und Gymnasialdirektor Böttiger. Er mochte ihn eigentlich nicht, und zürnte ihm einmal höchlich wegen der unbesonnenen Verwendung eines Manuskripts, aber er konnte den gelehrten, mit Allem bekannten Mann auch nicht entbehren und seine sich unterordnende und anschmiegende Dienstfertigkeit war nicht leicht abzuweisen. Man lernt das Verhältniß aus der Art kennen, wie sich Böttiger in seinen Briefen an Schiller gibt: „Endlich kann ich Ihnen, verehrungswürdiger Freund, dem Auftrage des Herrn geheimen Rathes Goethe gemäß, Dorothea, die schnellvermählte und längsterwartete, zuschicken. Das Exemplar von Seide ist der Frau Hofräthin bestimmt, der ich hochachtungsvoll die Hand küsse und wohl die Frage vorlegen möchte, welche von den neun Musen, die hier erscheinen, ihr die liebste sei?" rc. Seit Schiller in Weimar lebte, stellte er sich Böttigern offenbar ferner und dessen Briefe aus dieser Zeit erheben sich selten über den „gehorsamen Diener" und die „gefühlteste Verehrung." Böttiger erbittet sich oft nur eine mündliche Antwort an den Boten oder will eine ganz kurze oder gar keine, damit er ihn ja nicht mit Briefschreiben belästige, und bei den größten Gefälligkeiten, die er ihm erzeigt, „beobachtet er nur seine Schuldigkeit." Schiller holte sich öfters, z. B. als er seinen Ibykus dichtete, als er den Plan entwarf, den Warbeck zu dramatisiren, über historische Dinge Rath bei ihm, und mochte sich auch wohl seiner höchst feinen Kunsturtheile erfreuen. Freilich übereilte er sich auch bisweilen in seinen Aussprüchen, wie z. B. als er den Oktavio Piccolomini in einer Recension einen Buben nannte (was er, als es ihm Schiller verwies, reuig zurücknahm), und der gelehrte Mann sprach oft andern mehr nach, als daß er selbst dachte.

Wie Goethe Schillern von Böttiger, der ihm zuwider war und hauptsächlich durch ihn in Weimar nicht aufkommen konnte, abzog, so befreundete er ihn mit dem Maler,

Professor Heinrich Meyer, auf welchen jener bekanntlich außerordentlich viel hielt, und dieser schlichte Mann bildete auch einen starken Gegensatz gegen den sich nach allen Seiten verneigenden Böttiger. Meyer scheint sich ihm durch einen anspruchslosen, ehrlichen und ernsten Sinn achtbar gemacht und empfohlen zu haben. Er war ihm, wie in noch höherm Grade Goethen, dadurch von unschätzbarem Vortheil, daß er ihn in Verbindung mit der bildenden Kunst und ihren Erzeugnissen setzte und ihm Gelegenheit gab, seine Natur nach dieser Seite hin auszudehnen. Er war häufig als der dritte mit ihm und Goethen zusammen. Von eigentlicher idealer Bildung und höherer intellektueller Kultur scheint nicht viel in Meyer gewesen zu sein, was mit Schiller hätte korrespondiren können. Der Künstler war von der größten Dankbarkeit durchdrungen, daß Schiller ihm früher seine unorthographisch geschriebenen und schlecht stilisirten Aufsätze verbesserte und für die Horen brauchbar machte. Aus Mangel an Uebung, wie er sagt, wurde ihm das Schreiben sehr schwer, und er trieb die Schriftstellerei nur auf Antrieb und unter Beihülfe seiner Freunde. Seine an Schiller gerichteten Briefe sind ohne alles Originelle, fast ordinär.

So trat Schiller in Weimar in einen bunten Kreis von Persönlichkeiten und Beziehungen ein, ohne, wie gesagt, die Bande, die er in Jena geknüpft, zu lösen. Er besaß ja dort (bis in den Sommer 1802) auch noch sein Gartenhaus, welches er im Sommer zu bewohnen dachte! Aber, wie zu seinem Geschäft, so kehrte er von allen Menschen, die bewundernd, verehrend, liebend, oder auch oft neugierig und zudringlich, seinen Umgang, seine Gespräche, seinen Anblick suchten, zu Goethe zurück. Goethe's gewaltige Persönlichkeit und unbestechliches Kunsturtheil wogen ihm alles andere auf, so wie Goethe selbst den beglückenden Genuß seines Genius am leichtesten bei Schiller fand und sich in seiner Unterhaltung am willigsten die strenge Seele lös'te. Nur das Erzeugniß hielt er für tüchtig, welches die Probe vor dem kernfesten Verstande und der gediegensten Natur bestanden hatte. An der Rührung empfindsamer Seelen und dem wohlfeilen Beifall der Menge war ihm wenig gelegen. Die Journalkritik berührte

ihn kaum mehr, seit er des überwältigenden Eindrucks seiner Dichtung auf die Besten der Zeitgenossen gewiß war. Manche Journale, wie z. B. das von Merkel, wurden von den Freunden nie eines Blickes gewürdigt.

Seine Gesundheit war noch immer wenig befestigt. Was Garve einmal an ihn schrieb, findet nur eine allzu traurige Anwendung auf beide: „Es waltet, wie mir manchmal geschienen hat, ein unglückliches Schicksal über der Literatur Deutschlands, weil eine lange Kränklichkeit oder ein früher Tod das Loos so vieler derer ist, die im Stande wären, ihr Ehre zu machen." In dem ersten Winter, welchen er in Weimar zubrachte (von 1799 auf 1800) ließ er sich häufig in einer Sänfte austragen, um sich der Kälte weniger auszusetzen. Gegen das Frühjahr scheint er diese Vorsichtsmaßregel unterlassen zu haben. Da verfiel er aber in ein schweres Katarrhalfieber, welches seine Arbeiten auf einige Zeit gänzlich unterbrach und ihm selbst sogar lebensgefährlich schien. Er schrieb in ein Notizenbuch: „Anno 1800 war ich sehr krank."[1] Welcher Leser möchte nicht Zeltern beistimmen: „O wie viel Schmerz und Freude macht mir der liebe Schiller, wenn der unter so vielen eigenen und fremden Leiden die trefflichsten Werke zur Welt setzt. Man muß ihn zehnfach verehren. Was soll denn ich prahlen, als wenn mir kein Finger wehe thäte, da sie mir alle wehe thun."[2] Gewiß, sein beständiges Leiden erregt unser Bedauern eben so sehr, als die Geduld, mit welcher er sie ertrug, unsere Bewunderung — und als seine bescheidenen Ansprüche an Lebensglück unsere Rührung. „Leider," schreibt er gegen Ende März, „habe ich die schöne Luft nur vom Fenster aus genossen, aber auch so mich sehr daran gelabt." Er wagte sich dann wieder zum Hause hinaus aber „die gewaltsame Wirkung der Luft erschreckte ihn," und das Treppensteigen griff ihn sehr an.

Schiller's Hauptarbeit bis in die Mitte des Jahrs 1800 war mit einer kurzen Unterbrechung, während welcher er den Macbeth dem deutschen Theater gerecht machte, Maria

[1] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 201.

[2] Briefwechsel mit Goethe, B. 6, S. 39.

Stuart. Von diesen Werken soll in den nächsten Kapiteln gesprochen werden. Hier betrachten wir nur noch einige kleinere Gedichte, welche dieses Jahr hervortrieb: An Goethe, als er den Mahomet des Voltaire auf die Bühne brachte; die deutsche Muse und die Antiken zu Paris.

Schiller und Goethe suchten damals mehr, als je, das Theater emporzubringen. „Wir beriethen uns", erzählt der letztere,[1] „über den Gedanken, die deutschen Stücke, die sich erhalten ließen, theils unverändert im Druck zu sammeln, theils aber verändert und ins Enge gezogen der neuern Zeit und ihrem Geschmack näher zu bringen. Eben dasselbe sollte mit ausländischen Stücken geschehen, eigene Arbeit jedoch durch eine solche Umbildung nicht verdrängt werden. Hier ist die Absicht unverkennbar, den deutschen Theatern den Grund zu einem soliden Repertorium zu legen, und der Eifer dieß zu leisten, spricht für die Ueberzeugung, wie nothwendig und wichtig, wie folgereich ein solches Unternehmen sei. Wir waren schon gewohnt, gemeinschaftlich zu handeln, und wie wir dabei verfuhren, ist bereits im Morgenblatt ausführlich vorgetragen. In das gegenwärtige Jahr (1800) fällt die Redaktion von Macbeth und die Uebersetzung von Mahomet."

Goethe las diese Bearbeitung der Voltaire'schen Tragödie am 17. December 1799 dem Herzog und der Herzogin vor, wozu er auch seinen Freund einlud, und dieser verfertigte jene Verse an Goethe als eine Schutzschrift dieses Unternehmens. „Heute denke ich mich zu Hause zu halten," schreibt er am 8. Januar 1800, „und einen Versuch zu machen, ob ich meine Stanzen fertig bringen kann, damit wir das Publikum mit geladener Flinte bei der Aufführung des Mahomet erwarten können."

Um diesen Prolog, welcher dem öffentlichen Urtheil über Goethe's Mahomet vorgreifend die Richtung geben oder wenigstens das Publikum auf den rechten Standpunkt stellen sollte, recht zu verstehen, müssen wir an Schiller's Ansicht über den Werth der dramatischen Kunst der Franzosen erinnern.

[1] Goethe's Werke, Ausgabe letzter Hand, B. 31, S. 83 f.

Schon in den Räubern bespöttelt Schiller unter dem Namen des Karl Moor die französische Tragödie, indem er z. B. seinen Helden in Bezug auf die großen Griechen und Römer sprechen läßt: „Kostbarer Ersatz eures verpraßten Blutes — wenn's glücklich geht, von einem französischen Tragödienschreiber auf Stelzen geschraubt und mit Drahtfäden gezogen zu werden.“ Dieser Ansicht blieb Schiller der Hauptsache nach treu: das kalt Verständige, das weitschweifig Deklamatorische und die angebetete Decenz der französischen Tragödie waren ihm zuwider.[1] Aber während er es für den Charakterruhm des gebildeten Mannes ansah, diese Klippe, welcher uns Alter und Kultur nothwendig entgegen führen, glücklich zu vermeiden, hielt er sich seit seiner Rückkehr zum Drama auch von der entgegengesetzten Manier der Engländer, von einer bunten und wilden Regellosigkeit, ferne, indem er den ächten dramatischen Stil in der Verbindung der Einheit und Mannigfaltigkeit suchte. Ja ich habe nachgewiesen, daß er in seiner dritten Periode praktisch und theoretisch der logischen Form und dem klassisch Regelmäßigen, durch seine Natur und Bildung dazu geführt und durch Goethe darin bestärkt, wirklich zu viel einräumte.[2] So näherte er sich, wie auch Goethe in seiner klassischen Periode, den Franzosen wieder, die er in der Jugend einseitig ganz verworfen hatte, ja er versöhnte sich von dieser Seite, während er in jeder andern Beziehung ewig von ihnen fern stand, um so mehr mit ihnen, da durch die neu aufgekommene romantische Schule wieder jene rohe Regellosigkeit in die Literatur einzubrechen drohte, die er und Goethe mit der vollendeten Dichtkunst für unverträglich hielten. Sein Urtheil über einige Stücke des Corneille in einem Briefe vom 31. Mai 1799 ist zu bezeichnend, als daß wir es nicht aufnehmen sollten: „Ich habe in diesen Tagen Corneille's Rodogüne, Pompée und Polyeucte gelesen und bin über die wirklich enorme Fehlerhaftigkeit dieser Werke, die ich seit zwanzig Jahren rühmen hörte, in Erstaunen gerathen. Handlung, dramatische Organisation, Charaktere, Sitten, Sprache, alles, selbst die Verse, bieten

[1] Siehe Theil 4, S. 143.

[2] Siehe Theil 4, S. 148 f., S. 188 und sonst.

die höchsten Blößen an, und die Barbarei einer sich erst bildenden Kunst reicht lange nicht hin, sie zu entschuldigen. Denn der falsche Geschmack, den man so oft auch in den geistreichsten Werken findet, wenn sie in einer rohen Zeit entstanden, dieser ist es nicht allein, nicht einmal vorzugsweise, was daran widerwärtig ist. Es ist die Armuth der Erfindung, die Magerkeit und Trockenheit in Behandlung der Charaktere, die Kälte in den Leidenschaften, die Lahmheit und Steifigkeit im Gang der Handlung und der Mangel an Interesse fast durchaus. Die Weibercharaktere sind klägliche Fratzen, und ich habe noch nichts als das eigentlich Heroische glücklich behandelt gefunden; doch ist auch dieses an sich nicht sehr reichhaltige Ingredienz einförmig behandelt. Racine ist ohne allen Vergleich dem Vortrefflichen viel näher, obgleich er alle Unarten der französischen Manier an sich trägt und im Ganzen etwas schwach ist. Nun bin ich in der That auf Voltaire's Tragödie sehr begierig, denn aus den Kritiken, die der letztere über Corneille gemacht, zu schließen, ist er über die Fehler desselben sehr klar gewesen."

Wenn man also die französische Tragödie für die deutsche Bühne ausarbeiten wollte, so mußte man sich, scheint es, an Voltaire halten. Goethe wählte dessen Mahomet.

„Ich habe nun auch den Anfang gemacht," schreibt Schiller am 15. Oktober 1799 an Goethe, „den Mahomet zu durchgehen und einiges dabei anzumerken, was ich auf den Freitag schicken will. So viel ist gewiß, wenn mit einem französischen und besonders Voltaire'schen Stück der Versuch gemacht werden sollte, so ist Mahomet am besten dazu gewählt worden. Durch seinen Stoff ist das Stück schon vor der Gleichgültigkeit bewahrt und die Behandlung hat weit weniger von der französischen Manier, als die übrigen Stücke, die mir einfallen. Sie selbst haben schon viel dafür gethan und werden, ohne große Mühe, noch einiges Bedeutende thun können. Ich zweifle daher nicht, der Erfolg wird der Mühe des Experiments werth sein. Dessenungeachtet würde ich Bedenken tragen, ähnliche Versuche mit andern französischen Stücken vorzunehmen, denn es gibt schwerlich noch ein zweites, das dazu tüchtig ist. Wenn man in der Uebersetzung die Manier zerstört, so

bleibt zu wenig poetisch Menschliches übrig, und behält man die Manier bei und sucht die Vorzüge derselben auch in der Uebersetzung geltend zu machen, so wird man das Publikum verscheuchen." Nachdem es hierauf Schiller auf eine vortreffliche Weise ausgeführt hat, wie der ganze innere Geist dieser Stücke auf dem zweischenklichten Wesen des Alexandriners und auf der Natur des Reims, aus zwei Alexandrinern ein Kouplet zu machen, sich gründe, so schließt er mit folgenden Worten: „Da nun in der Uebersetzung mit Aufhebung des Alexandrinischen Reims die ganze Basis weggenommen ist, worauf diese Stücke erbaut wurden; so können nur Trümmer übrig bleiben. Man begreift die Wirkung nicht, da die Ursache weggefallen ist. Ich fürchte also, wir werden in dieser Quelle wenig Neues für unsere deutsche Bühne schöpfen können, wenn es nicht etwa die bloßen Stoffe sind."

Zu seiner Bearbeitung des Mahomet lieferte jetzt Schiller Goethen die schätzbarsten Ideen[1], und als die Arbeit fertig war, rechtfertigte er ihren Zweck gegen leicht möglichen Mißverstand und gegen Uebelwollende in dem trefflichen Gedicht, welches uns zu diesem weiter ausholenden Berichte Anlaß gegeben hat.

Durchlesen wir das Gedicht, so hören wir zuerst das Publikum sich verwundernd fragen, wie Goethe, welcher schon als Jüngling durch seinen Götz von Berlichingen das deutsche Drama von dem falschen Regelzwang der Franzosen befreite, jetzt auf der Mittagshöhe seiner Meisterschaft die fremde, veraltete Kunst wieder auf die vaterländische Bühne zurückbringe? Dieser Meinung stimmt in der zweiten und in den beiden folgenden Strophen der Dichter darin bei, daß der deutsche Genius, den bessern Mustern der Griechen und der Britten folgend, sich eine eigenthümliche einheimische Kunst geschaffen habe. An dem Hofe eines Despoten, wie Ludwig's XIV., könne die Kunst das Edle nicht gestalten, denn sie gedeihe nur in der Freiheit; und unter dem Druck jener willkührlichen Formen könne und dürfe sie „die Menschheit in ihrer Wahrheit nicht zeichnen."[2] Denn das Edle der Kunst —

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 192 ff.

[2] Schiller's Werke in E. Bd., S. 1161. 2. m. (Oktavausg. Bd. 11, S. 472.)

„Nur mit der Wahrheit wird es sich vermählen.“

Das ist also Goethe's Absicht nicht, fährt der Dichter fort, Unmögliches anstrebend, „uns zurückzuführen zu den Tagen charakterloser Minderjährigkeit“ ꝛc., und es ist in dieser berühmten Stanze ein höherer Schwung und ein, den Gegenstand überragender allgemeiner Inhalt, der uns an die Worte im Don Karlos (Akt 3, Scene 10), welche Marquis Posa zu Philipp sagt, auffallend erinnert:

„Sie wollen
Allein in ganz Europa — sich dem Rade
Des Weltverhängnisses, das unaufhaltsam
In vollem Laufe rollt, entgegen werfen?
Mit Menschenarm in seine Speichen fallen?
Sie werden nicht!“ ꝛc.

Die fünfte Stanze („Erweitert jetzt“ ꝛc.) schildert dann mit einigen Meisterzügen die neuere deutsche Tragödie im Gegensatz gegen die altfranzösische. Die Bühne hat sich (wie es auch im Prolog zum Wallenstein und in den Distichen „Shakspeare's Schatten“ gefordert wird) „über des Bürgerlebens engen Kreis“ zu einer Welt erweitert; sie hat sich von dem deklamatorischen Wortgepränge der Franzosen [1] gereinigt; sie hat die „angebetete Decenz“ derselben verbannt, so daß der Held in seiner vollen Menschheit erscheinen kann und im Ausdruck der Leidenschaft durch keine willführliche Anstandsgesetze gebunden ist. Der Dichter setzt hinzu:

„Und in der Wahrheit findet man das Schöne,“

welcher Vers in jenen Ausspruch eingreift: „Möchte es doch einmal einer wagen, den Begriff und selbst das Wort Schönheit, an welches so viele falsche Begriffe unzertrennlich geknüpft sind, aus dem Umlauf zu bringen und, wie billig, die Wahrheit in ihrem vollständigsten Sinn an seine Stelle zu setzen,“ [2] und mit besonderm Nachdruck hält Schiller in dem Gedichte den Franzosen überall nicht die Schönheit, sondern die Wahrheit zur Beschämung entgegen.

[1] Siehe Theil 4, S. 143 f.
[2] Briefwechsel mit Goethe, Theil 3, S. 160.

Dagegen schildert er von der sechsten Stanze an, einlenkend, was zu Gunsten der französischen Tragiker gesagt werden kann. Zuerst soll nicht die bloße rohe, sondern es soll die idealisirte Natur auf der Bühne erscheinen — wie er denn meinte, man müsse durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung vom Theater der Kunst Luft und Licht verschaffen.[1] Jedes Wort, was hier über den Schein im Gegensatz der Wirklichkeit und des Sinnenwahns, über die Kunst im Gegensatz der Natur, über die Aufrichtigkeit der wahren tragischen Muse, durch eine bloße Fabel zu gefallen, gesagt ist, findet seine bestimmte Erklärung in früher Erörtertem,[2] und das herrliche Bild von den Schatten im acherontischen Kahn bezieht sich auf Ideal und Leben („das Reich der Schatten").[3] Man kann bei den beiden Stanzen auch an das Distichon aus Shakspeare's Schatten erinnern:

„O die Natur, die zeigt auf unsern Bühnen sich wieder,
Splitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt."

Das Zweite ist, daß keine phantastische, verwirrende Regellosigkeit, sondern eine kunstvolle Behandlung in dem Schauspiele herrsche, durch welche die Gattungen (das niedrig Komische von dem hoch Tragischen) geschieden werden. In beiden Vorzügen, in der Idealisirung der rohen Natur und in der Festhaltung einer strengen Kunstform, welche auch die prosaische Darstellung ausschließt,[4] sollen uns die Franzosen Führer zum Bessern werden. In der letzten Strophe, wo schließlich ihre Vorzüge und Mängel gegen einander abgewogen werden, liegt der Hauptinhalt des Ganzen.

Dieser Prolog zu Mahomet ist ein Seitenstück des Prologs zu Wallenstein. Der Ausdruck in beiden Gedichten ist gleich gewählt und rein, die Anlage auf ähnliche Weise kunstvoll und der Gehalt in beiden bedeutend: aber der Gegenstand in dem Wallenstein'schen Prolog ist anziehender und poetischer. In der dritten Periode ist unser Zueignungsgedicht das vorzüglichste Lehrgedicht über Poesie, wie in der zweiten Periode

[1] Siehe Theil 4, S. 139.
[2] Siehe Theil 3, S. 33, S. 374, Theil 4, S. 139.
[3] Siehe Theil 3, S. 138 f.
[4] Siehe Theil 3, S. 316 ff.

die Künstler das einzige. Aber die Aufgabe in den Künstlern ist allgemeiner, das Interesse in diesen Stanzen ist partikulär, mehr formel, und trockener, so sehr es der Dichter auch zu beseelen wußte.

Schiller verfaßte in demselben Jahr noch zwei kleine Gedichte von didaktischem Charakter, die ebenfalls die Franzosen berühren. Die deutsche Muse, „Kein Augustisch Alter blühte" rc. ist ganz aus dem vorigen Gedicht, besonders aus der zweiten und dritten Stanze, geschöpft. Die Verse

„Selbst in der Künste Heiligthum zu steigen,
Hat sich der deutsche Genius erkühnt,"

sind hier nicht mit Bezug auf das Ausland gesagt, sondern auf die deutschen Fürsten und Großen angewandt, welche die vaterländische Dichtung nicht pflegten. Unbeschützt, ja unbeachtet blühte sie eigenthümlich und um so kräftiger und seelenvoller empor, da der verlassene Deutsche nur in seinem Herzen den begeisternden Antrieb finden konnte und die größte Selbstthätigkeit aufbieten mußte. Diese innige Seelen- und Herzensfülle der deutschen Poesie [1] spottet denn auch der Regeln Zwang — oder, wie es im Prolog heißt: „des falschen Anstands prunkenden Geberden." Keine willkührliche Hofconvenienz ist für sie Gesetz. Dieß ist der alleinige polemische Zug dieser Verse, welche die Trefflichkeit der deutschen Poesie hervorstellen, während der Prolog den Vorzügen der französischen Tragödie Gerechtigkeit widerfahren läßt. Es ist als ob der Dichter einen für die Franzosen allzu günstigen Eindruck des Prologs habe schwächen wollen. Jede Vorliebe wehrt er endlich auch in den, in demselben Jahre verfaßten Strophen: die Antiken zu Paris, ab. Wir haben dieses Gedicht, in welchem er die warme Begeisterung des Herzens für den wahren Genuß von Kunstwerken eben so fordert, wie in den beiden vorhergehenden Stücken zur Hervorbringung, schon früher erklärt. [2] Alle diese didaktischen Gedichte, wie auch die hierher gehörigen: das Mädchen von Orleans und Wilhelm Tell, die wir später zu nennen haben, beziehen sich auf einen bestimmten

[1] Siehe Theil 3, S. 246.
[2] Siehe Theil 3, S. 164.

Fall, sind durch eine Gelegenheit entstanden, während die Künstler und alle Produkte der Ideendichtung ganz aus allgemeinen Gedanken herausgearbeitet sind. Nachdem sich Schiller einmal durch die Xenien dem wirklichen Leben angeschlossen hatte und so zu einer konkretern Poesie geführt worden war,[1] hielt er sich fortwährend in dieser Bahn, ohne je wieder zu jener ersten Klasse[2] zurück zu kehren.

[1] Siehe Theil 3, S. 211 und S. 235.
[2] Siehe Theil 3, S. 130 und 134 ff.

Siebentes Kapitel.

Maria Stuart.

Maria Stuart ward, wie früher erzählt worden ist, nach den erforderlichen Vorstudien, am 4. Juni 1799 begonnen, und das schöne Wetter erweckte in dem kleinen Gartenzimmer bei Jena eine recht gute Stimmung für die Arbeit, die sich auf festem Boden zwar langsam, aber sicher aufbaute. Schiller hatte sein Werk kaum angefangen, als schon, und zwar binnen acht Tagen zwei Anträge von Buchhändlern und Uebersetzern aus England an ihn ergingen, das Stück im Manuskript dahin zu schicken. In der Nacht zwischen dem vier und fünf und zwanzigsten Juli ward der erste Akt vollendet und am folgenden Tag sogleich der zweite angefangen. Am sechs und zwanzigsten August war der zweite fertig und am nächsten Tag ward sogleich zum dritten Akt fortgeschritten. Am sechszehnten September wurden die beiden ersten Akte Goethen vorgelesen. Nachdem der Dichter nun nach der, durch den Almanach verursachten Pause vom dritten bis dreißigsten September, wieder zu seinem Drama zurückgekehrt war, wurde er bald darauf durch die Niederkunft und Krankheit seiner Frau und durch seinen Umzug nach Weimar in seiner Arbeit unterbrochen. Es mochten

damals die drei ersten Akte ausgearbeitet sein. In Weimar machte dann die Uebersetzung des Macbeth eine neue Diversion, bis Anfangs April 1800, und bald fiel er in jenes lebensgefährliche Katharralfieber, von welchem schon in dem vorhergehenden Kapitel gesprochen worden ist. Nach überstandener Krankheit wandte er sich mit neuem Eifer zur Vollendung seiner Tragödie zurück. Als die vier ersten Akte geschrieben waren, lud er im Mai eine kleine Gesellschaft zu sich ein, worunter die Demoiselle Jagemann war. Nach dem Nachtessen las er die fertigen Scenen vor, und diese ausgezeichnete Schauspielerin verstand sich dazu, die Rolle der Elisabeth zu übernehmen, deren Darstellung die meiste Kunst zu erfordern schien.[1] Endlich begab sich Schiller, um den letzten Akt ungestört ausarbeiten zu können, nach dem herzoglichen Schloß Ettersburg, welches auf einer, rings vom Walde umgebenen Anhöhe liegt. Er pflegte, wenn er durch Besuch unterbrochen wurde, öfters im Scherz zu sagen, er wünschte, daß ein Potentat ihm Gefährliches zutraute und ihn einige Zeit auf eine Bergfeste mit schöner Aussicht einsperrte, ihm aber nichts abgehen und ihn auch auf den Wällen herumspazieren ließe. Da sollten Werke so recht aus Einem Guß entstehen! Und so rieth er auch Goethen einmal, sich in den dicksten Thüringer Wald oder auf eine andere Wartburg zurückzuziehen. In jenem Asyl zu Ettersburg vollendete der glückliche Freund der einsamen Natur sein Werk, als die Proben der ersten Aufzüge längst begonnen hatten und der Tag der Darstellung nicht mehr fern war. Maria Stuart wurde am vierzehnten Juni 1800, unmittelbar vor der Abreise der Gesellschaft nach Lauchstädt gegeben und spielte in dieser ersten Aufführung vier Stunden. Madame Vohs stellte die Maria dar; sie ließ aber in die Leiden des schönen Weibes die Würde der gekränkten Königin untergehen. Demoiselle Jagemann feierte als Elisabeth über sie einen entschiedenen Triumph.

Mit welchem Beifall das Drama aufgenommen wurde, mag man aus nachfolgender Stelle eines Briefes des Schauspielers Heinrich Becker an Schiller aus Lauchstädt ersehen,

[1] Zeitung für die elegante Welt. März 1823. Nro. 49. Vergl. Weimar's Album 1840. S. 149 ff.

wo es zuerst am 3. Juli 1800 auf der Scene erschien. „Das Stück hat so gefallen, daß ich mich einer solchen Sensation nicht erinnern kann. Das einstimmige Urtheil von allen Zuhörern war, es sei das schönste Schauspiel, welches Deutschlands Bühne je dargestellt habe. Der Professor Niemeyer und die meisten übrigen Professoren von Halle waren gegenwärtig. Den Kassierer hat man gar nicht zur Kasse kommen lassen. Nachmittag um halb drei Uhr hatte man schon alle Billets aus seiner Wohnung abgeholt. Die Wuth der Menschen zu dem kleinen Haus war so groß, daß wir die Musici aus dem Orchester auf die Bühne placirten, und dieses mit Zuschauern vollpropften. Sie boten einander selbst für ein Billet, welches acht Groschen kostet, drei Thaler. Dennoch mußten über zweihundert Menschen zurückbleiben. Um sie nicht der langen Hitze auszusetzen, ließen wir schon halb fünf Uhr anfangen."

Dagegen wird uns versichert, daß die Tragödie bei dem Weimarischen Publikum, welches mehr dem kunstrichterlichen Verstande, als einem unbefangenen Gefühle folgte, zuerst mit getheiltem Beifall aufgenommen worden sei. Man habe ungern idealische Gestalten, wie Max und Thekla im Wallenstein, vermißt; an der Zankscene zwischen den beiden Königinnen, noch mehr aber an der Abendmahlscene habe Mancher Anstoß genommen. Bei der zweiten Aufführung in Weimar, im nächsten Herbste, wurde alles Störende beseitigt und überhaupt gar Manches geändert und abgekürzt. [1]

Diese Tragödie streckt ihre Wurzeln durch eine Reihe von Jahren aus, bis zur Jugend Schiller's. In derselben Zeit und an demselben Orte, wo ihn die ersten Phantasien des Liedes von der Glocke umschwebten, in dem einsamen Bauerbach, im Jahr 1783, nahm er sich zuerst vor, das unglückliche Schicksal der schottischen Königin dramatisch zu bearbeiten. [2] Mehr, als eine Lebensperiode hindurch, lag die Idee verborgen in der Seele des Dichters, bis sie sich endlich in demselben Jahr entfaltete, wo auch das Gebilde der Glocke an den Tag trat. Als Schiller nach Beendigung des Wallenstein, im Mißbehagen über die ungewohnte Muße, rasch sich

[1] Weimar's Album, S. 155.

[2] Leben Schiller's von Frau von Wolzogen, Theil 1, S. 90.

nach einem neuen Werke umsah, boten sich ihm zwei alte Plane an, die Maltheser und Maria Stuart.

Ohne Zweifel würde er die, noch vor Kurzem wieder aufgenommenen Maltheser vorgezogen haben, wenn er hier nicht wieder nur auf Militärisches und Kriegerisches gestoßen wäre. Sein Herz sehnte sich aber nach einem rein menschlichen Gegenstande, in welchem er die zarten Empfindungen der Humanität voll aussprechen konnte, wie im Wallenstein das Hochgefühl der Freiheit vorwaltet. Wie konnte er bei einer solchen Gemüthsverfassung an einem Stücke Gefallen finden, in welchem kein einziges Weib spielt? Dieß bestimmte ihn für Maria Stuart. Hören wir, wie er sich selbst in einem Briefe an Goethe vom 19. März 1799 äußert! „Ich habe mich schon lange vor dem Augenblick gefürchtet, den ich so sehr wünschte, meines Wallenstein los zu sein; und in der That befinde ich mich bei meiner jetzigen Freiheit schlimmer, als der bisherigen Sklaverei. Die Masse, die mich bisher anzog und festhielt, ist nun auf einmal weg, und mir dünkt, als wenn ich bestimmungslos im luftleeren Raume hinge. Zugleich ist mir, als wenn es absolut unmöglich wäre, daß ich wieder etwas hervorbringen könnte; ich werde nicht eher ruhig sein, bis ich meine Gedanken wieder auf einen bestimmten Stoff mit Hoffnung und Neigung gerichtet sehe. Habe ich wieder eine Bestimmung, so werde ich diese Unruhe los sein, die mich jetzt auch von kleinern Unternehmungen abzieht. Ich werde Ihnen, wenn Sie hier sind, einige tragische Stoffe von freier Erfindung vorlegen, um nicht in der ersten Instanz, in dem Gegenstande, einen Mißgriff zu thun. Neigung und Bedürfniß ziehen mich zu einem frei phantasirten, nicht historischen, und zu einem bloß leidenschaftlichen und menschlichen Stoff, denn Soldaten, Helden und Herrscher habe ich vor jetzt herzlich satt.“

Mit welch' anderer Stimmung ging Schiller an Maria Stuart, als an Wallenstein, zu welchem ihn gerade das Reale und streng Historische hinzog, das er niemals mehr verlassen wollte.[1] Uebrigens hielt ihn Goethe oder eine bessere

[1] Siehe Theil 3, S. 285 ff.

Ueberlegung dießmal noch von einem selbsterfundenen, „frei phantasirten" Gegenstande zurück; aber sein neues Stück von dem Boden der Freiheit und der Geschichte auf den Grund des Herzens und der Leidenschaft zu verpflanzen, daran konnte ihn nichts hindern.

Aus diesem Gesichtspunkte muß der Charakter der Königin Maria aufgefaßt werden, deren Person und Schicksale beinahe den ganzen Inhalt des Trauerspiels erschöpfen. Es wird uns ein höchst liebenswürdiges Weib vorgeführt, welches die Verirrungen ihres Herzens durch Leiden und Tod abbüßt. Diesem Hauptzwecke muß jedes andere historische Verhältniß weichen oder dienen. Der Geschichte nach ist Maria Stuart die Mutter des Königes Jakob von Schottland, zu dessen Gunsten ihre Feinde sie gezwungen hatten, vor ihrer Flucht aus Schottland, im Jahr 1567, der königlichen Würde zu entsagen. Dieses Sohnes, der im Todesjahre der Maria, 1587, zwanzig Jahr alt war, wird in der Tragödie nur einmal (Akt 1, Scene 7) beiläufig erwähnt. Wie das Schicksal sie schon vor zehn Jahren durch den Tod des Bothwell von einem verbrecherischen Ehebündniß befreit hatte, so befreit sie der Dichter auch von dem mütterlichen Verhältniß, um sie rein als das bezaubernde Weib schildern zu können. Die Schillersche Maria ist nicht als Mutter gemalt, und kann es nicht sein — sie wäre um den tiefsten Schmerz, aber auch um einen großen Trost reicher, und die Welt ihrer Gedanken und Empfindungen wäre wesentlich verändert. Aber auch als Königin hat sie uns der Dichter eigentlich nicht zeichnen wollen — ja er hat sie, als bloßes Weib, in Gegensatz zu einer Königin überhaupt gestellt, welches die Elisabeth ist. Berührt sie das Schicksal ihres Volkes? Entwirft sie irgend einen Plan für das Wohl ihres Reiches? Von ihren letzten Segenswünschen ist ihr Vaterland ebensowohl, als ihr Sohn ausgeschlossen. Ihr königlicher Stand ist ihr nur eine Vertheidigungswaffe gegen die Elisabeth, und ihrer königlichen Würde gedenkt sie nur, um sich an derselben gleichsam symbolisch ihre hohe Weiblichkeit auszusprechen, wie z. B. in der Stelle (Akt 5, Scene 6):

„Den Menschen adelt,
Den tiefgesunkenen, das letzte Schicksal;
Die Krone fühl' ich wieder auf dem Haupt,
Den würd'gen Stolz in meiner edlen Seele.“

Das bloß und ganz Menschliche, welches uns der Dichter in Maria darstellen will, findet in der königlichen Hoheit einen Anhalt und eine Kräftigung.

Die Maria der Geschichte schmachtete neunzehn Jahre im Gefängniß, ehe sie fünf und vierzig Jahre alt, „früh gealtert, mit ergrauten Haaren, aller Schönheit entblößt, kaum fähig, wenige Schritte zu gehen, von ihrem Krankenlager aufgerufen und gezwungen wurde, zum Blutgerüste zu steigen.“ [1] Die Maria der Tragödie klagt zwar auch über „ihr langes Kerkerelend,“ dessen Dauer jedoch auf sieben bis acht Jahre heruntergesetzt ist; [2] aber sie strahlt noch im vollsten Glanze der Jugend. Nicht nur Leicester liebt sie, auch Mortimer ist für sie entzündet. Elisabeth bezeugt, sie habe aller Männer Gunst erworben,

„Weil sie sich nur befliß, ein Weib zu sein;
Und um sie buhlt die Jugend und das Alter;“

und Mortimer sagt, in ihren Anblick versunken, zu Maria (Akt 1, Scene 6):

„Wohl hat sie Recht, die Euch so tief verbirgt!
Aufstehen würde Englands ganze Jugend,
Kein Schwert in seiner Scheide müßig bleiben,
Und die Empörung mit gigant'schem Haupt
Durch diese Friedensinsel schreiten, sähe
Der Britte seine Königin!“

Trefflich sind Leicester's Liebe und dieses Mortimer Gluth auch deßwegen erfunden, weil sich in ihnen, so wie in Elisabeth's Eifersucht, die göttliche Schönheit der Maria besser darstellt, als die längste Schilderung sie uns zeichnen könnte.

[1] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer (Leipzig 1836), S. 581.

[2] Man kann das daraus schließen, daß Leicester (Akt 2, Scene 8) sagt, ihm sei die Maria vor zehn Jahren, ehe sie den Darnley heirathete, zugedacht gewesen. Diesen heirathete sie aber zwei Jahre vor ihrer Flucht nach England. Schiller muß sich also die 1542 geborne Maria, indem er ihre Gefangenschaft um 13 oder 12 Jahre verkürzte, 32 oder 33 Jahre alt gedacht haben.

Die Triumphe ihrer Schönheit erstreckten sich noch weiter. Auch Parry, Babington, und „die Unzähligen, die ihren Tod in gleichem Wagstück fanden," hatten nach Schiller zunächst nur aus Schwärmerei für die schönste und unglücklichste aller Frauen eine Staatsumwälzung versucht. „Ihre Reize, neben die kein anderes Weib sich wagen darf zu stellen, hat ungestraft kein Mann erblickt." Wie eine Ate des ewigen Kriegs, sagt Burleigh, habe sie mit der Liebesfackel das Reich entzündet. Das Politische geht durchweg vom Persönlichen aus. Dabei sind aber die politisch religiösen Motive den persönlichen so nahe gerückt, als sie stehen können, ohne die letztern zu verdunkeln. Uebrigens war Maria zu keiner Zeit so schön, und Elisabeth nicht von einem so unvortheilhaften Aeußern, wie im Drama. Maria, sagt Raumer,[1] war neun Jahr jünger, eine reizende, bewegliche Brünette, von minder bedeutenden, jedoch lieblichen Zügen;[2] Elisabeth größer, hochblond, weiß, und durch die aller Orten hervorleuchtende Ueberlegenheit ihres Geistes für gewöhnliche Männer schwerlich so anziehend, als die schottische Königin."

So hat Schiller in der Maria die volle weibliche Anmuth darstellen wollen, in welcher die freie Zusammenstimmung von Geist und Sinnlichkeit, von Vernunft und Neigung zur Erscheinung kommt.[3] Diese Leib und Seele durchschlingende, von der größten architektonischen Schönheit[4] getragene Anmuth der Maria, wird durch Leiden erhöht:

„Sahest du nie die Schönheit im Augenblicke des Leidens,
Niemals hast du die Schönheit gesehn."

Schiller selbst sagt: „Ich will meine Maria immer als ein physisches Wesen halten." Das Körperliche, das Sinnliche

[1] Geschichte Europa's, Band 2, S. 461 f.

[2] „Alter und Gefangenschaft änderten natürlich ihr Aeußeres. Sie war, nach dem Bericht eines Augenzeugen, zur Zeit der Hinrichtung groß und stark, hatte runde Schultern, ein fettes und breites Gesicht, ein Unterkinn, braune Augen und falsche Haare."

[3] Siehe die Abhandlung über Anmuth und Würde in Schiller's Werken in Einem Bande S. 1154. 1. (Oktavausgabe Band 12, S. 438).

[4] Ueber diesen Begriff ebendaselbst, S. 1143. 1. ff. (Oktavausg. Bd. 11, S. 389).

macht einen nothwendigen Bestandtheil dieser vollendeten Anmuth aus, in welcher nicht einseitig das Himmlische der menschlichen Natur, wie in der ätherischen Thekla, sondern die ganze Menschheit an den Tag tritt. Die Stuart ist im umfassenden Sinn des Wortes Mensch, Weib.

Sie ist es auch durch ihre Fehler und Vergehungen. Eine ganz reine Heldin kam Schillern, nach der Theorie des Aristoteles, untragisch vor. So finden wir denn in diesem Drama nur Menschen, in denen sich gute und schlimme Eigenschaften mischen, und der Dichter bedurfte, um seinem Herzensbedürfnisse zu genügen, hier nicht mehr, wie im Wallenstein, besonderer idealer Gestalten, weil er sein Ideal einer edeln Weiblichkeit mit den sinnlichen Empfindungen der Maria verschmolz, und in die Liebesgluth und den Religionsfanatismus des Mortimer etwas Höheres legte. Haß und Rachegedanken toben in Maria's Busen, und ihr eitel hoffendes Herz ist bis zu ihrem Gang nach dem Schaffot von irdischer Liebe erfüllt. Litte und stürbe Maria ganz unschuldig, so wäre unsere tiefste Empfindung empört und die alles erdrückende Last des Mitleids ließe kein freies ästhetisches Wohlgefallen aufkommen; litte und stürbe sie ganz schuldig, so wäre unsere Theilnahme an ihrem Schicksale sehr geschwächt und unser Mitgefühl auf das kleinste Maß herabgesetzt. Der Dichter wählte, sehr weise, wie mir dünkt, einen mittlern Zustand, indem er Schuld und Unschuld mit einander verknüpfte und so das Mitleid von der einen Seite schärfte, von der andern mäßigte. An dem Verbrechen, dessentwegen sie allein sterben muß, an der Verschwörung des Babington, hat die Schiller'sche Maria durchaus keinen Antheil; sie büßt aber durch ihre Kerkerleiden und durch den ungerechten Urtheilspruch die Vergehungen ihrer zarten Jugend, die Einwilligung in die Ermordung ihres Gemahls Darnley und die Verheirathung mit ihrem Mörder. Kennedy spricht zu ihr (Akt 1, Scene 4):

„Seit dieser That, die Euer Leben schwärzt,
Habt Ihr nichts Lasterhaftes mehr begangen.
Was Ihr auch zu bereuen habt, in England
Seid Ihr nicht schuldig" ꝛc.

Und so versichert auch Maria selbst in der Beichte dem Mervil (Akt 5, Scene 7), daß sie nie durch Vorsatz oder That das Leben ihrer Feindin angetastet —

„Gott würdigt mich, durch diesen unverdienten Tod
Die frühe schwere Blutschuld abzubüßen.“

Durch diese Buße erwirbt sich die Duldende unsere Achtung und verwandelt gleichsam ihre nothwendigen Leiden in Wirkungen ihres freien Willens. Schiller sagt: „Reue, Selbstverdammung, selbst in ihrem höchsten Grade, in der Verzweiflung, sind moralisch erhaben, weil sie nimmermehr empfunden werden könnten, wenn nicht tief in der Brust des Verbrechers ein unbestechliches Gefühl für Recht und Unrecht wachte, und seine Ansprüche selbst gegen das feurigste Interesse der Selbstliebe geltend machte.“ [1] In Betreff ihres „unverdienten Todes“ ist der Dichter freilich von der Geschichte, wenn auch vielleicht nicht von den Quellen, denen er folgte, ganz abgewichen. Denn nach den gründlichen und umfassenden Forschungen Raumer's kann es nicht mehr in Zweifel gestellt werden, daß Maria mit den Planen der Verschworenen im Einverständniß war, welchen sie, um nur einer Thatsache zu erwähnen, sogar tausend fünfhundert Pfund zur Unterstützung anwies. [2]

Schiller sagte selbst, es habe ihm der Sache angemessen geschienen, gleich zu Anfang der Tragödie (Akt 1, Scene 4) die Schuld, welche auf Maria laste, kund zu geben; im Verfolg verringere sich dann immer ihr Vergehen, und zuletzt stehe sie fast makellos da, statt daß es eine unziemliche Wirkung thun würde, wenn erst nach und nach ihr Vergehen an den Tag käme. [3] Er hat ihre Doppelschuld auch dadurch vermindert, daß er sie nur in Einen längstverschwundenen Moment legte, in welchem sie, durch den Wahnsinn blinder Liebesglut ergriffen, „von ten Zaubertränken des schrecklichen Verführers verwirrt, unter dem Einfluß böser Geister“, das Entsetzliche verübte, während ihr früheres und späteres Leben nichts Verwerfliches zeigt. „Einen Menschen aus den Lebendigen

[1] Schiller's Werke in Einem Bd., S. 1172, l. u. (Oktavausg. B. 11, S. 522.)
[2] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 264 und sonst; Geschichte Europa's von Raumer, Band 2, S. 555 ff.
[3] Zeitung für die elegante Welt 1823, Nro. 49.

vertilgen," sagt er irgendwo, „weil er etwas Böses begangen hat, heißt eben so viel, als einen Baum umhauen, weil Eine seiner Früchte faul ist."[1] Wie viel thörichter ist es, ihn wegen dieser Einen Lasterthat auch moralisch zu verurtheilen! In Kabale und Liebe war der junge Schiller kühn genug, die Beischläferin eines Fürsten als ein achtenswerthes, hohes Weib zu zeichnen. Hier geht er noch weiter und schildert uns eine frühere schöne Sünderin als eine liebenswürdige, edle Frau, welche sich durch die fromme Ergebung, womit sie ihre Leiden erträgt und dem Tode entgegengeht, zu ihrer ursprünglichen Unschuld läutert. Mervil spricht sie (Akt 5, Scene 7) mit den Worten von ihren Sünden frei:

„So gehe hin, und sterbend büße sie!
Sink' ein ergebnes Opfer am Altare;
Blut kann versöhnen, was das Blut verbrach,
Du fehltest nur aus weiblichen Gebrechen
Dem sel'gen Geiste folgen nicht die Schwächen
Der Sterblichkeit in die Verklärung nach."

Der männliche Charakter erhebt sich mit heroischer Stärke über das Schicksal, das weibliche Gemüth erträgt das Unvermeidliche mit frommer Ergebung. So Maria. Religiöse Gefühle und die Glaubensmeinungen und Gebräuche der katholischen Kirche leisten ihr einigermaßen, was Schiller sonst von dem hohen Bewußtsein der Freiheit ausgehen läßt. Es war für ihn eine ganz neue Aufgabe, einen religiösen Charakter zu zeichnen.

Sehr bedeutungsvoll erscheint Maria sogleich das erste Mal mit einem Krucifix in der Hand, und in der letzten Scene ist sie mit allen religiösen Symbolen, wie eine Gott Geweihte, ausgeschmückt. Der Dichter eröffnet sein Drama am Jahrestag ihrer Blutschuld, den sie immer „mit Buß' und Fasten feiert" (Akt 1, Scene 4). Als sie „alles Zeitliche berichtigt hat", tritt in der Unterredung mit Mervil (Akt 5, Scene 7) das Bedürfniß unabweisbar in ihr hervor, sich mit dem Heiligen zu versöhnen, sich das Himmlische in einem sichtbaren Leibe zuzueignen. Sie beichtet vor ihrem ehemaligen Haushofmeister, in dem sie einen geweihten Priester

[1] Schiller's Werke in E. B., S. 1053, 1. u. (Oktavausg. B. 10, S. 526).

wiederfindet, wird von ihm ihrer Sünden entbunden und empfängt aus seinen Händen das Abendmahl in beiderlei Gestalten.

Diese in Deutschland unerhörte Verpflanzung kirchlicher Gebräuche auf das Theater erregte gleich im Anfang Anstoß, und ist seither verschieden beurtheilt worden. Goethe suchte, „den kühnen Gedanken, eine Kommunion auf's Theater zu bringen," welcher schon vor der ersten Aufführung des Stücks ruchbar geworden war, zu hintertreiben.[1] Aber Schiller traf erst bei der zweiten Darstellung im Herbst 1800 eine Abänderung.[2] Er ließ sich überhaupt von dem, was er einmal als recht anerkannt hatte, schwer abbringen, und wie konnte er, welcher das Theater für eine moralische Anstalt hielt, er, dessen heilige Poesie alle höchste Interessen des Menschen umfaßte, die Kirche da vom Schauspiele trennen, wo sie ihm rein menschliche und lebendige Motive zu enthalten schien? Oder sollte von allen ewigen Gütern nur die Religion von der Kunst ausgeschlossen sein, auch dann, wenn die Religion im Großen nur durch die Kunst ergreifend, und wahrhaft heilsam auf die Menschen wirkt? Man sagt, daß der Dichter Herdern gefragt habe: Sagen Sie, sollte diese Scene wohl das religiöse Gefühl beleidigen können? — „Erwecken können?" so sollten Sie gefragt haben, erwiederte Herder, und ich würde mit Ja antworten. Man hat die Beichte und das Abendmahl auf der Bühne Handlungen genannt, die hier durchaus ungehörig seien. — Aber soll denn der Dichter von der Konvention oder von der Natur der Sache das Gesetz seiner Dichtung empfangen? und soll er ewig auseinander halten, was ewig zusammen gehört?

Die Gebräuche und Vorstellungen der katholischen Kirche boten sich aber wegen ihrer sinnlichen Gestaltung unserem Schiller, wie dem Chalderon, hier von selbst, wie ein zubereiteter Stoff, zu einem ästhetischen Gebrauche an. Es sind ja eben die sinnlichen Formen ihrer Kirche, „die irdischen Pfänder ihres Glaubens", an welche sich Maria hält, so

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 277.
[2] Zeitung für die elegante Welt, März 1823, Nro. 49.

daß sie sich ganz ihrem Charakter gemäß zu ihrer Verklärung erhebt. Ein der Welt und der sinnlichen Natur hingegebenes Gemüth kann nicht, wie etwa „die schöne Seele" in Wilhelm Meister, durch in sich versunkene Herzensandacht, sondern nur durch äußere Symbole und Bilder auf ästhetischem Weg zum Himmlischen emporsteigen. Das Religiöse ist aber hier durch die edle sinnliche Einkleidung nicht allein im Allgemeinen poetisch, sondern dadurch, daß es Schiller in Funktionen erscheinen läßt, auch wahrhaft dramatisch geworden. Die Beichte hat außerdem die Absicht, die Unschuld der Maria an dem ihr zur Last gelegten Verbrechen ganz außer Zweifel zu stellen, worauf auch der Wahnsinn ihres Sekretärs Kurl und die Verwünschungen von dessen Frau (Akt 5, Scene 13 und Scene 2) hinzielen — eine Darstellung, in welcher der Dichter bekanntlich ebenfalls von der Geschichte abwich. Denn der Haupturheber der Anklage aus den von ihm für ächt erklärten Briefen der Maria an Babington, der Schreiber Nau, lebte noch unter der Regierung ihres Sohnes Jakob frei und ungestört, woraus hervorgeht, daß man sein Zeugniß nicht für unwahr und jene Briefe nicht für verfälscht hielt. Kurl aber behauptete noch auf seinem Todtenbette, er sei nicht treulos gegen Maria gewesen.[1]

Wir lernten früher zwei Schriften kennen, in denen Schiller die beiden Hauptformen des jetzigen Christenthums angriff. Im Geisterseher rächt er die zu Boden getretene Vernunft und Wahrheit an dem Katholicismus, in den Göttern Griechenlands vertheidigt er die Rechte der Schönheit gegen die starren Dogmen und den unerquicklichen Kultus der Protestanten. Was ihm in diesem Kreis allein noch übrig blieb, thut er in unserm Trauerspiel. Er stellt die katholische Religion, in einem ideellen Spiegel, von ihrer mächtigen ästhetischen und symbolischen Seite dar. Derselbe unbefriedigte Drang nach sinngefälliger Form, dem er in den Göttern Griechenlands eine so glühende Sprache lieh, spricht sich in Mortimer's ergreifender Schilderung des katholischen Gottesdienstes im Gegensatz gegen den protestan-

[1] Raumer's Geschichte Europa's, Band 2, S. 579. Vergleiche die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart, S. 445 ff.

tischen aus (Akt 1, Scene 6).[1] Schiller ist so weit davon entfernt, das Interesse der katholischen Kirche zu vertreten, daß er vielmehr für seine rein poetischen Zwecke ziemlich willkührlich mit ihr verfährt. Die Worte (Akt 1, Scene 4):

„Des Gatten racheforderndes Gespenst
Schickt keines Meßedieners Glocke, kein
Hochwürdiges in Priesters Hand zur Gruft,"

kommen nicht aus einem streng katholischen Herzen, und noch weniger, was Maria zu Mervil sagt (Akt 5, Scene 7):

„Was weiht den Priester ein zum Mund des Herrn?
Das reine Herz, der unbefleckte Wandel."

So ist eine gleichsam poetische Religiosität, wie sie durch kirchliche Symbole und Institute genährt wird, der Grundton in der Seele der Maria und die edelste Frucht ihrer langen Leiden und tiefen Reue. Eine andere Eigenthümlichkeit gibt Schiller selbst an. „Meine Maria" sagt er, „wird keine weiche Stimmung erregen, und das Pathetische muß mehr eine allgemeine tiefe Rührung, als ein persönliches und individuelles Mitgefühl sein. Sie empfindet und erregt keine Zärtlichkeit, ihr Schicksal ist nur, heftige Passionen zu erfahren und zu entzünden. Bloß die Amme fühlt Zärtlichkeit für sie."[2]

Dem leichtsinnigen, menschlich fehlenden, aber auch menschlich bereuenden, hochherzigen, anmuthigen und schönen Weibe stellte der Dichter in Elisabeth die egoistisch berechnende Königin entgegen. Klugheit, Glück und guten Ruf hat diese vor jener voraus, in allem andern steht sie ihr nach. Beide sind allenthalben kontrastirend geschildert, und der Dichter hat sich durch die folgenden Worte in Macht des Weibes führen lassen:

„Aber durch Anmuth allein herrschet und herrsche das Weib,
Manche zwar haben geherrscht durch des Geistes Macht und der Thaten;
Aber dann haben sie dich, höchste der Krone, entbehrt;
Wahre Königin ist nur des Weibes weibliche Schönheit:
Wo sie sich zeige, sie herrscht, herrschet bloß, weil sie sich zeigt."

[1] Friedr. Cramer: über das Wesen und die Behandlung der deutschen Literaturgeschichte und über Maria Stuart insbesondere, S. 24 (im Gymnasialprogramm).

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 5, S. 77.

Ich will die Charakterzüge der Elisabeth hier sogleich zusammenfassen, wie ich umgekehrt die Merkmale, aus denen der Charakter der Maria gebildet ist, im Vorhergehenden weit auseinander streute. Was Maria bei ihrem ersten Anblick sagt (Akt 3, Scene 4):

„O Gott, aus diesen Zügen spricht kein Herz,"

bestätigt sich durch ihr ganzes Benehmen. Die reine Weiblichkeit genügt ihr nicht, sie setzt ihren Stolz darein, regiert zu haben, wie ein Mann, wie ein König (Akt 2, Scene 2), während Maria „sich nur befliß, ein Weib zu sein" (Akt 2, Scene 9). Aber indem sie ihre weiblichen Neigungen ihren strengen Regentenpflichten vorzieht, wird sie zur Unnatur. Doch erheuchelt sie die Eigenschaften des Herzens, welche ihr fehlen. Sie weiß, nachdem sie ein Bittschreiben der Maria an sie gelesen, sich sehr gerührt über das allgemeine Menschenloos zu zeigen (Akt 2, Scene 4), und wiederholt doch sogleich nachher dem Mortimer jenen blutigen Auftrag gegen ihre verhaßte Nebenbuhlerin, welchen sie schon früher durch Burleigh umsonst seinem Oheim gegeben hatte. Ist Maria nur erst hingerichtet, sagt sie an einer andern Stelle, dann solle es an Thränen ihr nicht fehlen, die Gefallene zu beweinen (Akt 5, Scene 12). Schiller nennt sie daher in einem Briefe an Goethe seine „königliche Heuchlerin." Ihr Grundsatz ist:

„Was man scheint,
Hat Jedermann zum Richter; was man ist, hat keinen."

Sie verspricht dem Mortimer für die Ausführung ihres Blutbefehls bedeutend einen kostbaren Preis, aber sie versteht es, wie wenigstens ihre Gegnerin sagt (Akt 3, Scene 4), gleißend die wilde Glut verstohlener Lüste mit einem Ehrenmantel zu decken.

Die Rolle des Duldens ist der Maria, die des Handelns der Elisabeth zugetheilt. Wie im Wallenstein viele Motive mit einander verbunden sind, welche den Helden zur Empörung antreiben, so trifft auch Vieles zusammen, was die Königin bestimmt, das Todesurtheil über Maria zu bestätigen.

zwar das Gericht der Zwei und Vierzig, welches mit vierzig Stimmen gegen zwei den Tod über sie aussprach, und die Bestätigung dieses Richterspruches durch das Parlament werden schon durch das, was Maria über die Willkühr und Unselbstständigkeit dieser Richter sagt (Akt 1, Scene 7), entkräftigt, aber noch mehr durch die Worte Schrewsbury's und der Elisabeth selbst. Denn Talbot[1] verwirft beides, indem er zu seiner Königin sagt (Akt 2, Scene 3):

„Nicht Stimmenmehrheit ist des Rechtes Probe;
Du selbst mußt richten, du allein. Du kannst dich
Auf dieses unstät schwanke Rohr nicht lehnen.“

Ja, er behauptet, die Gerechtigkeit werde nach jener That sie nicht mehr umgeben, sondern Tyrannei schaudernd vor ihr herziehen (Akt 4, Scene 9); und Elisabeth selbst nennt die Hinrichtung „eine unvermeidliche Gewaltthat“ (Akt 4, Scene 10). Auch die Staatsgründe, welche die Vollstreckung des Richterspruches erheischen, sind bei weitem nicht gehörig ausgeführt und hervorgestellt, wie denn der dramatische Burleigh überhaupt der großen Sache, die er vertheidigt (die Thronerhebung Maria's zog ja nothwendig den Umsturz der bürgerlichen und religiösen Freiheit England's, ja vielleicht Europa's nach sich), nicht gewachsen ist, und seine Rathschläge dadurch an Gewicht verlieren, daß er sich nicht als einen ruhigen Staatsmann, sondern, man weiß nicht warum? als einen leidenschaftlichen persönlichen Feind der Maria zeigt. So treten die objektiven Gründe zurück, und die subjektiven entscheiden und sind vom Dichter vermehrt worden. Elisabeth wird von Maria bei jener erdichteten Unterredung auf's empfindlichste beleidigt und gedemüthigt, und sie ist um so erbitterter, da sie sich von ihrem untreuen Günstling ihrer Nebenbuhlerin preis gegeben glaubt, um vor seinen Augen verspottet zu werden (Akt 4, Scene 5).

„O sie bezahle mir's mit ihrem Blute!“

ruft sie aus. Drei Mordversuche sind schon früher gegen sie unternommen worden, einen vierten des fanatischen Sauvage,

[1] In der 3. und 4. Scene des 2. Aktes heißt er durch ein Versehen auch in den Ueberschriften der Jamben Talbot, während sonst überall der Name Schrewsbury steht. Diese Ungleichheit sollte bei einer neuen Ausgabe getilgt werden.

welcher in die dramatische Handlung verflochten ist, bewegt die Königin endlich, die Vollmacht zur Hinrichtung ausfertigen zu lassen (Akt 4, Scene 1). Und als Leicester nachher die Schuld von sich abwälzt, sieht sie sich doch wieder von Mortimer verrathen, dem sie so viel anvertraut, und kann dennoch auch ihren Günstling nicht ganz frei sprechen. Sie schiebt von allem dem die Schuld auf Maria:

„O die Verhaßte, die
Mir all das Weh bereitete!“

Selbst Leicester dringt jetzt auf eine ungesäumte Vollstreckung des Urtheils, und das Volk umlagert den Pallast der Königin und fordert heftig dringend den Kopf der Stuart! Doch wozu bedarf es aller dieser Motive? Die Elisabeth gab ja längst dem Paulet und nachher dem Mortimer die Weisung, sie von einer verhaßten Feindin zu befreien. — Wie Wallenstein in einem Monolog sich zur Empörung entschließt, so unterschreibt auch die Königin das Todesurtheil nach einem Selbstgespräch (Akt 4, Scene 10), in welchem uns der innere entscheidende Beweggrund ihrer Handlung enthüllt wird. Sie muß die Rechtsansprüche der Maria, die sie zittern machen, als begründet anerkennen, weil sie selbst nicht aus einer rechtmäßigen Ehe entsprossen sei, und will durch die Vertilgung der Stuart die Zweifel an ihre fürstliche Geburt vertilgen. Endlich übergibt sie das Dokument dem redlichen, aber schwachen Davison (einem zweiten Gordon im Wallenstein) mit zweideutigen Worten, um den Vorwurf und den Haß des vollstreckten Urtheils von sich abzuwenden und das Lob der Gerechtigkeit und Milde zu behaupten.

So verkleinert der Dichter den Charakter der englischen Königin, indem er sie ihrem weltgeschichtlichen Standpunkte entrückt, und sie, welche doch allein die Rolle einer Regentin spielt, wie ein ganz gewöhnliches Weib handeln läßt. Wie hätte die Elisabeth der Geschichte je Ursache gehabt, ihr gutes Recht auf den Thron und ihre eheliche Geburt zu bezweifeln! Das Todesurtheil aber unterzeichnete die historische Königin um ihr besorgtes und aufgeregtes Volk zu beruhigen, es sollte aber von der Vollmacht nur für den Fall eines Aufruhrs oder

einer Landung fremder Kriegsmacht Gebrauch gemacht werden, und sie wurde dem Staatssekretär Davison von Elisabeth mit dem ausdrücklichen Befehl überreicht, sie bis auf weitere Weisung nicht aus den Händen zu geben, sondern aufzubewahren. Eigenmächtig überschritten ihre Diener ihre Befugniß.[1] Wenn die geschichtliche Elisabeth auch von einer gewissen Gereiztheit nicht frei war — und wie hätte sie das sein können in dem Zeitalter des Alba und der Pariser Bluthochzeit, und bei den vielen hochverrätherischen Komplotten im eignen Lande? — so konnte sie sich doch wahrlich der Gewaltthätigkeit nicht beschuldigen, wenn sie einem von sieben und vierzig Lords und Räthen einstimmig gefällten und von dem Ober- und Unterhaus einstimmig bestätigten Urtheilsspruche endlich ihre Zustimmung gab.[2]

Ueberhaupt hat Schiller so viel Historisches verrückt und übergangen und so Vieles hinzugedichtet, daß diese Tragödie von der Geschichte beinahe eben so abweicht, als Don Karlos. Nach den neuesten Untersuchungen wurde dem Paulet, durch Davison, allerdings die Zumuthung gemacht, die Elisabeth heimlich von einer rechtmäßig verurtheilten und gefährlichen Feindin zu befreien, aber es bleibt ungewiß, ob Davison von seiner Königin einen förmlichen Auftrag erhielt, dieß an Paulet zu schreiben.[3] Die Unterhandlungen wegen einer Vermählung der Elisabeth mit dem Herzog Franz von Alençon, dem Bruder Heinrich's III. von Frankreich, fallen in das Jahr 1586; der Dichter verlegt sie in das Todesjahr Maria's, obgleich Franz (übrigens ein durch Ausschweifungen zerrütteter und entstellter Mensch) damals nicht mehr lebte. Den Leicester hatte die Elisabeth der Maria, als diese sich zum zweitenmal verheirathen wollte, als Gemahl vorgeschlagen, ließ aber die Sache bald wieder fallen; ein späteres Verhältniß mit der gefangenen Maria fand nie statt. Auch sein Entweichen nach Frankreich, so wie die Person des Mortimer, das Attentat des Sauvage, die Zusammenkunft der Königinnen

[1] Raumer's Geschichte Europa's, Band 2, S. 572.

[2] Ebendaselbst, S. 562.

[3] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 514 bis 520; vergleiche Raumer's Geschichte Europa's, Band 2, S. 570 ff.

und beinahe alle Umstände im fünften Akte sind frei erfunden. Eben so war Maria, ganz anders, als es das Drama darstellt, nur von wenigen Begleitern umgeben, und in ihrem hülflosen Zustand mit so wenig Geld versehen, daß sie die Reisekosten nicht aus eigenen Mitteln bestreiten konnte, in England angekommen. Auf andere Abweichungen ist schon oben hingewiesen worden, und doch könnten sie noch um Vieles vermehrt werden.

So viel Thatsächliches opferte Schiller auf, um das Trauerspiel in seinem Sinne zu Stande zu bringen. Er mußte der Geschichte Gewalt anthun, um ein Weltdrama in ein leidenschaftliches Personenstück zu verwandeln. Daher sind auch alle Die gegen unsere Tragödie eingenommen, welche mit den geschichtlichen Verhältnissen bekannt sind. „Ich will nicht rügen," sagt Raumer, „daß Schiller Maria in zu glänzendes Licht gestellt hat; wohl aber, daß er Elisabeth, Burghley und Leicester zu gering behandelte. Es ist irrig, zu meinen, jene sinke, wenn diese steigen; vielmehr hebt sich durch größere Rücksicht auf die wahre Geschichte auch die Tragödie in eine reinere, edlere Region und mit größerer Würdigkeit treten alsdann die Parteien und Personen einander gegenüber." Hierdurch wäre freilich eine Tragödie ganz anderer Gattung entstanden, und Raumer stellt dem Schiller'schen Werke die Idee eines großen historischen Drama's gegenüber. Das ganze Dasein mancher Personen der Weltgeschichte, ist sein Gedankengang,[1] sei so unheilbringend und bilde gegen die bestimmtesten Bestrebungen einer Zeit einen solchen Gegensatz, daß ihre Stellung eine schiefe, ja eine unmögliche genannt werden könne. So das Leben der Maria, welche überdieß einem unglückseligen Geschlecht angehöre. „Denn die Schicksale Maria's bildeten nur Eine Scene in dem endlosen furchtbaren Trauerspiele der Stuart. Ihr Ahnherr im sechsten Gliede aufwärts, König Robert III., hatte einen Neffen, Alexander Stuart, welcher schon ein Vorbild der Geschichte Darnley's, Bothwell's und Maria's aufstellte: Alexander ermordete den Bruder der Königin von Schottland, Malcolm Drummond, und heirathete dessen Witwe Isabella mit ihrer Zustimmung.

[1] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart, S. 482 ff.

Der Bruder des Königs Robert warf dessen Sohn, seinen Neffen Rothsay, in's Gefängniß und ließ ihn hungern, bis er sich das Fleisch von den Gliedern nagte und starb. Sobald Rothsay's Bruder, Jakob I., Maria's Ururältervater, den Thron bestiegen hatte, ließ er alle Söhne des grausamen Oheims enthaupten, bald aber ward er, wiederum zum Theil von eigenen Verwandten, überfallen, und mit sechszehn Wunden getödtet, und Jakob's Wittwe übte eine schreckliche Blutrache an den Mördern ihres Gemahls. Maria's Urältervater ließ zwei seiner Vettern enthaupten, ermordete den dritten mit eigener Hand und kam selbst gewaltsam ums Leben. Sein Sohn, Jakob III., Maria's Aeltervater, gerieth zuerst mit seinem Bruder und dann mit seinem eigenen Sohne in blutige Fehde, ward von diesem geschlagen und auf der Flucht meuchlings ermordet. Maria's Großvater, Jakob IV., riß die Herrschaft rechtwidrig an sich, und wurde in einer Schlacht erschlagen; und Maria's Vater endlich verfiel aus Schmerz über Ungehorsam des Adels und getäuschte Plane in Wahnsinn, und starb acht Tage nach der Geburt seiner Tochter — von deren Nachkommen, Jakob I., Karl I., Karl II. und Jakob II., es schwer zu sagen ist, ob sie unglücklicher waren, oder unwürdiger! Einem solchen blutigen, unseligen Geschlechte gehörte die Maria an, deren wahre Geschichte selbst die tiefsinnigste, ergreifendste Tragödie ist. Die erste Hälfte derselben spielt in Schottland. Hier ist Maria die schöne, junge, kühne, dichterisch begeisterte, unschuldige Frau. Der Glanz des Katholicismus, die Strenge der Puritaner, die Liebesgluth haltungsloser Leidenschaft, Knox, Chastellart, Riccio, Darnlay, Murray, Bothwell: welche scharf gezeichnete, eigenthümliche Gestalten, welche Gegensätze und Steigerungen, bis zu dem Sturz vom Throne, der Maria's Leben in Wahrheit so beschließt, daß nur noch eine lange, leere Zeit bleibt, bis sich das Frühere in raschem Wechsel gewissermaßen wiederholt."

„Liegt in diesen historischen Momenten die Anlage zu einem ächten modernen Drama, so ließe sich die endliche Katastrophe dieser Geschichte zu einer gewissen Schicksalstragödie gestalten, wie Schiller sie im Wallenstein suchte. Die jugendlich schöne Königin, jetzt gefangen, früh gealtert, mit ergrauten

Haaren, aller Schönheit entblößt, kaum fähig wenige Schritte zu gehen, und dennoch von ihrem schmerzhaften Krankenlager und zwar — wider den Willen der Elisabeth aufgerufen und gezwungen, das Blutgerüst zu besteigen![1] Darin liegt das Tiefste und Ergreifendste dieser Geschichte: daß Maria trotz aller Buße dem Richterschwerte nicht entgeht; daß Elisabeth unbemerkt und von Tag zu Tag immer mehr außer Stand kommt, das Mißverhältniß zu ihrer Nebenbuhlerin milde zu lösen; daß, während sie wähnt, noch alles in ihrer Hand zu haben, das Loos ihren Händen entschlüpft, der Schlag ohne ihr Wissen fällt, und sie selbst den Flecken nicht verwischen kann, die Nachwelt nicht verwischen will, der hierdurch auf ihre sonst so glanzreiche Regierung fällt."

Ein Kunstwerk aber darf nicht nach einem äußern Maßstab, sondern muß in sich und aus sich selbst beurtheilt werden. Zeigt unsere bisherige Erörterung, worin unser Drama der Geschichte nachsteht, so können wir leicht auch die Gründe angeben, warum diejenigen an dem Trauerspiel ein so großes Wohlgefallen finden, welche keine geschichtliche Erinnerungen mitbringen. „Maria Stuart," sagt Frau von Stael, „scheint mir von allen deutschen Tragödien die pathetischste und am besten angelegt zu sein."

Wie Maria gegen Elisabeth, so sind auch Leicester gegen Mortimer, und Burleigh gegen Schrewsbury und Paulet in Kontrast gestellt. Leicester ist ein vollendeter Höfling, in welchem mehrere Züge des Alba im Don Karlos wiederkehren. Der Vortheil führt ihn, und alle Künste und Mittel stehen ihm zu Gebote, seine ehrgeizigen Zwecke zu erlangen, nur zuletzt macht die menschliche Natur ihr besseres Recht gegen ihn geltend. Wenn er sittlich höher gestellt wäre, würde es mehr außer Zweifel sein, daß Maria ihn liebe, und nicht nur den Befreier in ihm suche. Mit einer ähnlichen Verachtung, wie sie Don Karlos dem Alba entgegenträgt, sieht Mortimer auf diesen Leicester herab. „Wie kleine Schritte," ruft er aus, „geht ein so großer Lord an diesem Hof!" Er bemitleidet ihn, er bespöttelt ihn, auch nicht im Tode mag er seinen Bund (Akt 4, Scene 4)! Mortimer's

[1] Die Königinnen Elisabeth und Maria Stuart von Raumer, S. 581.

Charakter ruht ganz auf zwei Elementen, auf Religionsfanatismus und sinnlicher Liebesgluth, und offenbar hat Schiller in ihm seinen tiefgrübelnden nordischen Prinzen in dem Roman, der Geisterseher, mit einigen Modifikationen auf das Theater gebracht. Beide treten in Italien aus Ueberdruß an einem dürren, kalten Glauben und Gottesdienst zum Katholicismus über, beide sind das Werkzeug einer verbrecherischen Partei, beide lassen sich erst, als die Geschlechtsliebe ihre religiöse Schwärmerei noch mehr entzündet hat, zum Verbrechen führen.[1] Jenes „himmelschöne Angesicht" der Griechin, welches den Prinzen beim ersten Anblick in der Kirche[2] für immer fesselte, wird hier ganz durch das Bildniß der Maria in der Wohnung des Bischofs von Roße in Rheims vertreten, welches den Mortimer so gewaltig ergriff (Akt 1, Scene 6). Alles Liebesfeuer einer brütenden Seele, welches in dem nordischen Prinzen gährt, hat Schiller hier in Mortimer dramatisch behandelt. Er hat aus seinem eigenen Wesen alle sinnlichgeistige Leidenschaft von den Lauraliedern her, nur in gehaltener Form, in diesem Gemälde ausgesprochen, und beide Frauen, die so unwiderstehlich reizen, die Griechin und Maria, rücken ebenfalls so nahe zusammen, daß sie nur Eine Person in verschiedener Lage zu sein scheinen. Es beweis't aber mehr, als alles, den Fortschritt Schiller's in seiner ästhetischen Bildung, daß es ihm möglich war, eine ihm widerstrebende Religionsform in diesem Drama mit einer augenscheinlichen poetischen Vorliebe zu schildern, wenn er dieß auch nur durch eine Illusion erreichte, indem er bei Darstellung des katholischen Kultus eigentlich den antik heidnischen im Sinne hatte oder wenigstens als leitende Idee gebrauchte. Mortimer ist der tiefste und mächtigste Charakter des Stücks. Während daher (wie ganz anders, als im Wallenstein!) in unserer Tragödie von Metaphysik beinahe keine Spur vorkommt, hören wir nur aus seinem Munde einige philosophische Sätze: „Das Leben ist nur ein Moment, der Tod ist auch nur einer." — „Ist das Leben doch des Lebens Gut!" sagt er im Rausch der Liebe zu Maria (Akt 3, Scene 6); aber

[1] Siehe Theil 2, S. 25 ff.

[2] Schiller's Werke in Einem B., S. 753 ff (Oktavausg. Bd. 10, S. 269.)

dem Verrath des Leicester stellt er das Wort entgegen: „Das Leben ist das einz'ge Gut des Schlechten." Er spottet der feilen Sklaven der Tyrannei, die sich seiner bemächtigen wollen, und sich selbst ermordend bekennt er sich zu dem Schiller'schen Grundsatz: „Ich bin frei!" (Akt 4, Scene 4). Ueber den Charakter des Burleigh endlich und seiner beiden Gegengestalten Schrewsbury und Paulet braucht nur weniges gesagt zu werden. Daß der erstere auf die Vollstreckung des Todesurtheils dringt, würde ihn uns in dem Fall, daß er aus objektiven Staatsgründen handelte, als einen achtenswerthen Mann darstellen. Aber überall blickt eine kleinliche Leidenschaftlichkeit durch, die eines Staatsmannes eben so unwürdig, als dem Leser durchaus unerklärlich ist. Er hat gar keinen Grund, die unglückliche Gefangene persönlich zu hassen. Schrewsbury ist der ehrliche Graf von Lerma im Don Karlos, und Paulet's harte Rechtlichkeit erscheint im letzten Akt durch den Tod seines Neffen erweicht. Man muß kontrastirende Charaktere von einer kontrastirenden Darstellung derselben unterscheiden. Nur die erstere haben wir in unserm Drama; jene sind nicht nach der absichtlich in Kontrast setzenden Manier der Jugenddramen behandelt. Es ist bei weitem mehr Poesie und weniger Rhetorik in der Maria Stuart, als im Don Karlos.

Das Drama umfaßt einen Tag und einen Morgen. Die vier ersten Auftritte füllen diesen Tag aus. Die Lords reisen Abends von London nach Fotheringhay, und den andern Morgen wird das Todesurtheil vollzogen. Maria sagt, im dritten Akt (Scene 8), sie bitte der Elisabeth ihre Heftigkeit von gestern reuevoll ab. Es ist ein Monat, seit sie vor den zwei und vierzig Kommissarien verhört wurde (Akt 1, Scene 2), und es sind zehn Tage seit der Landung des Mortimer (Akt 1, Scene 6).

Alle Metaphysik, bemerkte ich oben, hat der Dichter über Bord geworfen, und die Weltgeschichte hat er in den Hintergrund gestellt. „Ich sehe eine Möglichkeit, sagt Schiller, „den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen zur Seite zu bringen, und die Tragödie mit der Verurtheilung anzufangen." [1]

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 43.

Die ersten Scenen im Anfang des Stückes bilden eine trefflich einleitende Darstellung der frühern Verhältnisse und jetzigen Lage der Königin, einen mit großer Kunst dem Drama einverleibten Prolog. Erst mit dem Auftreten Mortimer's in der fünften Scene beginnt die eigentliche Handlung. Die Vertheilung ist dann so einfach, daß man jedem Akte seine Ueberschrift geben könnte. Der erste Akt stellt die Maria im Besondern dar, der zweite die Elisabeth, der dritte die Zusammenkunft beider Frauen, der vierte die Entscheidung über Maria's Schicksal und der fünfte Maria's Tod. Frau von Stael nennt den letztern Aufzug mit Recht une situation decidée. Im zweiten und vierten Akt erscheint die Maria nicht, und die Elisabeth nicht im ersten und fünften, außer in dem letztern ganz zu Ende. Nur der Aufzug, wo die Königinnen sich zum ersten und letzten Mal begegnen, ist ihnen gemeinschaftlich gewidmet. Sowohl Liebe als Haß der Nebenpersonen geben von beiden Königinnen, so lange sie nicht auf der Bühne sind, ein entstelltes Bild, bis wir sie selbst reden und handeln sehen. Der erste und zweite, und der vierte und fünfte Akt bilden Gegensätze, in den dritten Akt ist durch das Gegenübertreten der Königinnen der Gegensatz selbst aufgenommen.

Der Dichter stellt uns nur die Katastrophe des Schicksals der Maria dar. Wenn man nun erwägt, welch ein armer, stillstehender Gegenstand dieß ist, muß man über Schiller's Kunst erstaunen, welches große dramatische Interesse er ihm mitzutheilen und wie viele Handlung, welche rasche Bewegung er in ihn zu bringen wußte. Sogleich als Schiller die Tragödie zu bearbeiten begann, schrieb er an Goethe: „Ich fange schon jetzt an, bei der Ausführung, mich von der eigentlichen tragischen Qualität meines Stoffes immer mehr zu überzeugen, und dazu gehört besonders, daß man die Katastrophe gleich in der ersten Scene sieht, und indem die Handlung des Stückes sich davon wegzubewegen scheint, ihr immer näher und näher geführt wird.“ [1] Gerade das, was ihre Rettung zu bewirken scheint, die Ankunft des Mortimer, die

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 77.

Liebe des Leicester, die Zusammenkunft mit Elisabeth, die letzte Verschwörung, führt ihren Untergang herbei. Alle Mittel wirken in entgegengesetzter Weise, aber durch sie hat der Dichter mannigfaltige Ansichten, widerstreitende Bestrebungen, Kampf und Leben, eine bunte Reihe überraschender, spannender, rührender, sich steigernder Situationen in seinen einfachen Gegenstand zu tragen gewußt. Eigentlich ist das Schicksal der Maria schon im ersten Akt entschieden — denn nachdem Elisabeth dem Burleigh einmal den Mordanschlag an Paulet gegeben hat, kann ihre Nebenbuhlerin nicht mehr am Leben bleiben — dessen ungeachtet versteht der Dichter das Affektenspiel von Furcht und Hoffnung, von Mitleid und Entrüstung rege zu erhalten und mit jeder Scene zu steigen. Der ganze dritte Akt, die Herzensergießungen der Maria im Park, in welchem sie sich frei und glücklich träumt, die Begegnung beider Königinnen, die Schiller eine „moralisch unmögliche Situation" nennt, der Liebeswahnsinn des Mortimer, das unerwartete Eintreten des Paulet mit den Worten:

„Verschließt die Pforten! Zieht die Brücken auf!"

und die folgende Scene bilden eine Kette rührender, beängstigender Auftritte. Und eben so erwecken im vierten Akt Leicester's entdecktes Geheimniß, Mortimer's Tod, des Günstlings zweideutige Rechtfertigung vor Elisabeth, die Debatten der Räthe der Königin, der Volksauflauf bis zum Monolog der königlichen Heuchlerin, welche die Eingekerkerte ihrer weiblichen Leidenschaftlichkeit zum Opfer bringt, ein sich stets erneuerndes Interesse. Der fünfte Akt endlich kann bei einem empfänglichen Gemüthe wohl nicht ohne Thränen gelesen oder dargestellt gesehen werden. Schiller hat den hoffnungslosen Schmerz auch hier nicht rhetorisch behandelt oder in ermüdende Empfindungen ausgedehnt, sondern ihm durch eine Menge Züge, Vorfälle und Personen eine unverwelkliche poetische Frische verschafft. Der Abschied von Leicester aber und die Verzweiflung des Zurückbleibenden ist eben so originell erfunden, als in der Wirkung tief erschütternd, und ist die Krone des Ganzen. Schade, daß der Dichter, um die verletzte Gerechtigkeit zu rächen, in den letzten Scenen von dieser Höhe

herabstieg, und so seinem Drama, wie dem Wallenstein, einen matten Ausgang gab. Erscheint auch Burleigh durch seine Verabschiedung und Elisabeth dadurch, daß sie am Ende von allen verlassen ist, als bestraft, so wird doch durch die zuletzt anbefohlene Einkerkerung des Davison eine neue Ungerechtigkeit begangen. Es werden also doch nicht alle moralische Dissonanzen gelös't, und die ästhetische Macht des Drama's wird zum Theil zum Opfer gebracht. Merkwürdig aber ist es, daß Schiller überall die Elisabeth nicht nur moralisch, sondern auch ästhetisch beeinträchtigt. Er hat sie nämlich auch bei weitem nicht so gut dargestellt, als seine Maria, wie ihm überhaupt meist die Schilderung der Personen am besten gelingt, bei denen sein Herz ist.

Aus dem Gesagten folgt unmittelbar, daß das Trauerspiel meisterhaft organisirt ist. Der Plan ist einfach, der Gang gerade. Die einzelnen Theile fügen sich nicht nur ungezwungen, sondern auch anschaulich an einander. Zum Theil kam dieß auch daher, daß Schiller dieses Stück sogleich für das Theater ausarbeitete,[1] denn die Rücksicht auf das Theater leistete ihm denselben Dienst, den er sonst von einem historischen Stoffe erwartete: sie beschränkte ihn. Die zwei letzten Akte wünschte er daher auch unter dem Einflusse theatralischer Anschauungen auszuarbeiten.[2] Alles ist einfacher, klarer, mehr künstlerisch behandelt und für die Phantasie zugerichtet, als in frühern Dramen, und der Antheil des Verstandes ist mehr verdeckt und überarbeitet. Der Verfasser sagt, er habe seinen Stoff nach der Euripideischen Methode behandelt, welche in der vollständigsten Darstellung des Zustandes bestehe.[3] Diese durchgeführte Schilderung hat seinem Werke offenbar die Dichtheit und das Kernhafte gegeben, welches die objektive Darstellung begründet, die er in dieser Tragödie nicht verließ, ungeachtet er von der Geschichte so sehr abwich.[4] Nur ist die Zeichnung hier den Hauptpersonen und dem Grundmotiv des Ganzen gemäß

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 157.

[2] Ebendaselbst, S. 169.

[3] Ebendaselbst, S. 43.

[4] Vergleiche Theil 3, S. 241.

zarter, feiner, inniger, gefühlvoller. Es sollten ja die Zustände eines leidenden Weibes vorgeführt werden. Beiläufig sei hier noch angemerkt, daß der lyrische Bilder- und Empfindungsflug der Maria im vierten Akt sich durch die ihr im ersten Aufzug zuertheilte Laute und überhaupt durch ihre Religion erklärt, die ganz poetisch in ihr wirkt. Nach der Geschichte soll sie auch Dichterin gewesen sein.

Ungeachtet die Darstellung so lichtvoll ist, enthält das Trauerspiel doch einiges, was den harmonischen Eindruck stört. Maria's Abschiedsworte an Leicester sind erschütternd. Aber stimmen sie zu einem Gemüthe, welches „seinen Haß und seine Liebe Gott geopfert hat?“ Es liegt eine feine Rache in jenen Worten. Maria konnte den Treulosen nicht entscheidender vernichten! Wäre es nicht schonender von ihr gewesen, seine Schuld im Verborgenen oder Ungewissen zu lassen? Sie macht es ihm durch diese Veröffentlichung seines Einverständnisses mit ihr unmöglich, länger am Hofe zu bleiben, sie zwingt ihn, England zu verlassen! Doch vielleicht wollte der Dichter die Maria auf ihrem letzten Gang noch menschlich empfinden lassen, so daß die vorhergehenden religiösen Ceremonien, welche den Menschen wohl augenblicklich beruhigen, aber nicht sittlich umändern, auf ihren eigentlichen Werth zurückgesetzt wären. So würde diese sittliche Schwäche als ein naturwahrer Charakterzug erscheinen. Aber unvereinbar ist die Bewerbung des französischen Prinzen um Elisabeth und die Theilnahme des französischen Gesandten Aubespine an der Verschwörung gegen Elisabeth zu derselben Zeit. Jene Bewerbung scheint doch ernsthaft gemeint gewesen zu sein, und der Gesandte kann nur im Auftrage seines Staates sich mit den Empörern eingelassen haben.[1] Wie kann Burleigh als Staatsmann diese Verbindung mit dem französischen Hofe preisen und zugleich Frankreich als das feindseligste Land bezeichnen, von wo nur eine unversönliche Religionswuth beständig Mörder aussende (Akt 2, Scene 3)? — Wie soll man es sich ferner nach den Gesinnungen, die Davison in der Unterredung mit der Königin zu erkennen gibt (Akt 4,

[1] Oder sollte Aubespine als ein zweiter Bedemar ohne Genehmigung seines Hofes handeln? Siehe Theil 2, S. 10.

Scene 11), erklären, daß er sich durch Burleigh den Blutbefehl entreißen läßt (Akt 4, Scene 12), und von dem Augenblick an, wo dieses geschieht, bis zum folgenden Tage nichts thut, um die Vollziehung desselben ohne ausdrückliche Genehmigung der Königin zu vereiteln? Wenn Davison später, als ihn Elisabeth rufen läßt und das Urtheil, das sie seiner Hand anvertraute, von ihm zurückverlangt, „im höchsten Erstaunen" fragt: „Das Urtheil?" (Akt 5, Scene 14); so sollte man meinen, er habe diese Vollmacht in der festen Ueberzeugung, Recht zu thun, freiwillig den Kommissarien übergeben. — Endlich scheint die Art, wie Mortimer in die Geschichte verflochten ist, die Bedeutsamkeit und den Effekt seiner Intrigue selbst zu beeinträchtigen. Leicester weiß von Mortimer's Glaubensveränderung in Rheims; sie ist es, die sein Vertrauen zu ihm erweckt (Akt 2, Scene 8). Aber Burleigh, die Seele der geheimen Polizei, der beständig Jagd auf Staatsverbrechen macht (Akt 4, Scene 3), weiß nichts von dieser Abschwörung seines Glaubens! Das ist unwahrscheinlich. Dann schenkt Elisabeth dem Mortimer sogleich ihr gränzenloses Zutrauen, sie will,

> „Daß man ihm die Person der Lady Stuart
> Uneingeschränkt vertraue" —

sie verläßt sich auf seine Redlichkeit. Nach diesem Befehl der Königin erwartet man etwas ganz anderes, und findet sich im Verlauf der Tragödie sonderbar getäuscht. Amias Paulet ist hierdurch so gut, als beseitigt, und die Befreiung der Maria hat keine Schwierigkeit mehr. Dessen ungeachtet sagt Mortimer sogleich in der folgenden Scene, jener Vollmacht ganz uneingedenk:

> „Gewaltsam aufthun will ich ihren Kerker;
> Ich hab' Gefährten, alles ist bereit — "

und zu Maria spricht er (Akt 3, Scene 6):

> „Dieß Schloß ersteigen wir in dieser Nacht;
> Der Schlüssel bin ich mächtig. Wir ermorden
> Die Hüter ꝛc."

Dessen bedurfte es gar nicht, und wir wundern uns, daß Paulet nach jenem Befehl, eben so wie vorher, alleiniger

Wächter der Königin ist. Aber auch davon abgesehen, wie konnte denn Okelly nach mißlungenem Mordversuch, hereinstürzend ausrufen (Akt 3, Scene 8):

„Flieht, Mortimer! Flieht! Alles ist verloren!"

und Mortimer hierauf auf der Stelle alles verloren geben? Er konnte auch jetzt die Königin noch immer retten. Auch später weiß weder Elisabeth noch Burleigh, der Scherge der geheimen Polizei, das Geringste von Mortimers Verrath, und erst Leicester muß beide darüber belehren (Akt 4, Scene 6). Er sagt zu Burgleigh:

„Trotz Eurer Spürkraft war Maria Stuart
Noch heute frei, wenn ich es nicht verhindert."

Gewiß, frei war sie, wenn Mortimer nur gewollt hätte. Er trug alle Mittel in Händen und gebrauchte keins! — Schon beim ersten Lesen fühlt man es, daß hier etwas mangelt, man ist nicht ganz befriedigt, wenn man auch den Grund nicht anzugeben weiß. Eine Dichtung kann unmöglich sich mit dem ganzen Gewicht der poetischen Wahrheit in uns senken, wenn sie nicht einmal ganz wahrscheinlich ist, wenn wir, wie hier, Menschen im Widerspruch mit sich selbst handeln sehen. Die Kritik hat nichts anderes zu thun, als jenes dunkle Gefühl zum deutlichen Bewußtsein zu erheben, und so urtheilt sie wahr, wenn sie dem fein gebildeten Lehrer aus dem Herzen redet.

Bisher habe ich in dieser Erörterung zuerst einiges Einleitende und Aeußerliche vorgetragen; hierauf versuchte ich eine Charakteristik der beiden Königinnen und der Nebenpersonen; dann wurde der große Abstand der Tragödie der Bühne von der Tragödie der Geschichte bestimmter hervorgehoben, und der letzte Theil beschäftigte sich mit der Organisation des Kunstwerkes. Jetzt werden wir uns endlich noch über das Grundmotiv des Ganzen verständigen und die Stellung der Maria Stuart zu früheren Stücken genauer angeben können.

Die mit Umsicht und Unbefangenheit behandelte Freiheitsidee ließ den Dichter des Wallenstein in großen weltgeschichtlichen Verhältnissen weilen; der überwiegende Antheil des

Herzens und eine ganz abweichende Tendenz zog die Maria Stuart mehr ins Persönliche und Subjektive. Hier finden wir keine solche getreue, gründliche Zeichnung des Zeitgeistes, kein ächtes Bild des englischen Hofs, keine solche wahre Züge des brittischen Volkslebens, keine solche scharfe historische Charakteristik der Menschen. Auf alle diese Dinge kam es dem Dichter bei seinem neuen Schauspiele weniger an, in welchem Personen im Vordergrund stehen, das Interesse an Individuen das vorherrschende und eine ausführliche, seelenvolle Darstellung der Affekte und Leidenschaften die Hauptsache bleiben sollte. Der Dichter selbst sagt, er habe einen poetischen Kampf mit dem historischen Stoff zu bestehen gehabt, und Mühe gefunden, der Phantasie eine Freiheit über die Geschichte zu verschaffen, indem er zugleich von allem, was diese Brauchbares habe, Besitz genommen.[1] Wie Schiller in Don Karlos die Geschichte zum Behuf seiner Freiheitsideen veränderte, so schob er hier die Weltverhältnisse zurück um alle Theilnahme der Königin zuzuwenden, deren Leiden, Buße und sittlich-religiöse Erhebung er uns darstellt.

Wenn ein neuerer, freilich unfähiger und oberflächlicher Kommentator[2] meint, in dem Kampf der beiden Königinnen bestritten sich die beiden entgegengesetzten Principien der modernen Zeit, welche Schiller in ihrer subjektiven Empfindung und Leidenschaft habe darstellen wollen, in ihnen individualisire sich die Entzweiung der Welt, und die Elisabeth sei die Repräsentantin des neuen protestantischen Glaubens und Maria die Vertreterin des alten katholischen Glaubens — so übersteigt das alles, was über unsere Tragödie Verkehrtes gesagt werden kann. Von einem Kampfe zwischen zwei Königinnen, von denen die eine auf dem Throne prangt und die andere in Fesseln schmachtet, kann gar nicht die Rede sein, und die Gefangene ist von allen kriegerischen Gedanken so weit

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 116.

[2] H. F. W. Hinrichs, „Schiller's Dichtungen nach ihren historischen Beziehungen und nach ihrem inneren Zusammenhange“, Th. 2, Abth. 2, S. 137, S. 161 ꝛc. Wenn der Titel hieße: weder nach ihren historischen Beziehungen noch nach ihrem inneren Zusammenhange, wäre er in so weit richtig.

entfernt, daß sie ihren frühern Ansprüchen auf Thron und Erbfolge ausdrücklich entsagt (Akt 3, Scene 4):

„Regiert in Frieden!
Jedwedem Anspruch auf dieß Reich entsag' ich" ꝛc.

Maria's Wünsche gehen nicht über ihre Person hinaus, ja sie will ihre Freiheit nur „dem freien Willen der Elisabeth" verdanken, und weis't Mortimer's Plan, sie durch Gewalt und Mord zu erretten mit Angst und Abscheu von sich (Akt 1, Scene 6 und Akt 3, Scene 6). Wie sollte sie die Vorfechterin ihrer Religionspartei sein? Noch weniger aber ist die pharisäische Elisabeth der Tragödie die Vertreterin der protestantischen Religion, denn sie hat gar keine, obgleich sie sie überall heuchelt, und Schiller hätte den Protestantismus nicht boshafter verhöhnen und tiefer in den Koth ziehen können, denn wenn er als dessen Repräsentantin uns diese Frau vorgemalt hätte. Bei weitem richtiger, wenn auch nicht erschöpfend dagegen ist die Ansicht, der Dichter habe in seiner Maria und Elisabeth den Gegensatz des Glaubens und Unglaubens darstellen wollen, wobei man jedoch, den freien poetischen Gebrauch, den er von der katholischen Religion machte, verkennend, in die Lächerlichkeit verfiel, Schillern des Kryptokatholicismus zu beschuldigen.

Man würde irre gehen, wenn man den ebenen geraden Weg der Jugenddramen, wie ich ihn im ersten Theil dieser Schrift nachgewiesen habe, auch in der Abfolge dieser Tragödien der dritten Periode wieder aufsuchen wollte. Was dort aus einem unbewußten Trieb hervorging, mußte nach einem einfachen Gesetze ablaufen; aber die besonnene Kunst, mit welcher Schiller im dritten Zeitraum dichtete, verfolgt im Anfang verschlungenere Wege, bis sie endlich nach manchen Abbiegungen die schönste Bahn findet, auf welcher sie, gleichsam als eine zweite erhöhte Natur, unverrückt fortwandelt. Die Grundmotive zu der ersten Serie der Tragödien bot allein die dunkel schaffende Natur in der Brust des Dichters dar; jetzt aber schwebt er mit wacher Selbstbestimmung über der Hauptidee und der ganzen Behandlung. Wie sollten beide Processe, jener einfache und dieser zusam-

mengesetzte, unter Ein Gesetz fallen? Wie wir in Schiller's lyrischer Dichtweise der dritten Periode einen komplicirten Bil-dungsgang kennen gelernt haben, so breitete er in den ersten Tragödien dieser Zeit seinen Genius über ein möglichst weites Feld aus, um mit vielfacher Bereicherung sich später auf die reinste und ihm angemessenste Species unter allen zu beschrän-ken. In der Lyrik sehen wir ein gesetzmäßiges Herabsteigen vom Abstrakten zum Konkreten, in der Tragödie, in welcher Schil-ler mit dem Wallenstein schon mit dem ganz Bestimmten be-gann, finden wir, daß sein alles erschöpfender Geist die neben-einander liegenden Arten zu umfassen und sich in ihnen allen zu versuchen trachtete, ehe er sich für eine einzige entschied. Schiller sagt das selbst, indem er an Goethe schreibt, er sehe wohl ein, daß er sich durch keine allgemeine Begriffe fesseln lassen dürfe, *sondern für den neuen Stoff auch eine neue Form finden und sich den Gattungsbegriff immer beweglich erhalten müsse.* Die Tragödien der dritten Periode liegen nicht in Einer Richtung, wie die der ersten, sie sind nicht Modifikationen Einer Grundidee und derselben Methode, sondern jede ist ein neuer Anfangspunkt einer für sich bestehenden unendlichen Reihe und es umfaßt nicht allein Schiller's Lyrik, wie gezeigt worden ist, sondern auch seine Tragik, wie bewiesen werden wird, *verschie-denartige* Formen und Gestalten. Humboldt spricht dieses, nur unbestimmter, aus, indem er sagt, die auf Wallenstein folgenden Stücke seien nicht Wiederholungen eines zur Manier gewordenen Talents, sondern Geburten eines immer jugend-lichen, immer neuen Ringens mit richtiger eingesehenen, höher aufgefaßten Anforderungen der Kunst.[1] Die Schauspiele von den Räubern an bis zum Don Karlos sind, was ihr Grund-motiv betrifft, nur Erzeugnisse Eines machtvollen, instinkt-artigen sittlichen Dranges, der zuerst in mehrern Stücken nie-derreißend auftrat, bis er, in der Theaterbearbeitung des Fiesko den Uebergang findend[2], sich in Don Karlos begrün-dend und aufbauend aussprach. Als aber Schiller auf einem so hohen Standpunkte geistiger, sittlicher und ästhetischer Reife

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 79 f.

[2] Siehe Supplemente zu Schiller's Werken (Cotta 1840) B. 1, S. 235 ff.

zum Drama zurückkehrte, war er nicht mehr an Einen Zug seiner Natur gebunden, sondern ihm war es jetzt Bedürfniß, seine ganze vielgestaltete Weltanschauung zu offenbaren, und es freute ihn, dem Rufe seines Genius auf aus einander gehende Wege aufmerksam zu folgen, und mit jedem Werke eine neue dramatische Studie zu beginnen und auszuführen. Nur durch diese weite Ausdehnung konnte er sich aller verschiedenartigen dramatischen Kräfte und Stoffe versichern, die in der eignen Brust und in der Kultur des Jahrhunderts lagen, und, vor jeder Manier verwahrt, sich zum höchsten Stil erheben, nachdem er sich in allen Formen versucht hatte. Nur in dieser vielseitigen Beweglichkeit genügte und erschöpfte sich sein weltumspannender Genius, und da diese verschiedenartigen Versuche, wie er sie selbst nannte, die wir als Meisterwerke bewundern, auf einer sichern gemeinschaftlichen Grundlage angestellt wurden und unter einander in innerlich gegliedertem Zusammenhang standen, Schiller aber das, was er durch eine jede frühere Arbeit gewonnen hatte, der nächstfolgenden zutrug, so konnte er mit Recht hoffen, sich auf eigenthümliche Weise dem Vollendeten zu nähern. In Schiller's Tragödien spiegelt sich die neuere Welt. Der mannichfaltigen Bildungsstoffe, Interessen und Richtungen, von denen diese Zeit wunderbar erfüllt, bewegt und durchkreuzt ist, und welche sich am vielseitigsten gerade in Deutschland zusammengefunden und hervorgebildet haben, bemächtigte sich dieser Repräsentant der modernen Dichtung, und prägte sie, zugleich die Universalität des eignen Geistes beurkundend, zu mannichfachen dramatischen Formen aus. Wie er sich in der Jugend von dem politischen Zeitinstinkte unbewußt nach Einem Ziele forttreiben ließ, so suchte er jetzt, im vollkommenen Besitz seiner selbst, mit Selbstbestimmung das weit aus einander Liegende sich anzueignen und zu gestalten.

Schiller's Jugenddramen gingen alle von seinen Freiheitsideen aus, denen sich die starren Gesellschaftsformen verhängnißvoll entgegenstellten. Im Wallenstein versuchte er, das antike Schicksal zur Grundlage des Ganzen zu machen, wurde aber durch die Natur des Stoffes und die frühere Anlage des Stücks gezwungen, als zweites Princip die bestehende Welt-

einrichtung, gegen die Wallenstein kämpft, eingreifen zu lassen.[1] Auf keiner dieser Hauptideen ruht nun unsere Tragödie, aber beide sind in den Hintergrund gestellt, und verkündigen sich aus der Ferne, jedoch mit dem Unterschied, daß eigentlich die großen weltgeschichtlichen Formen den Horizont begrenzen und erfüllen, und die Schicksalsideen nur als seltene symbolische Figuren vorüberwandeln. So hat der Dichter hier weder das eine noch das andere Princip aus den Händen gelassen, aber er hat keines als leitende Idee gebraucht. Maria Stuart ist das Exemplar eines neuen Genre, so wie auch die folgenden Stücke uns neue dramatische Gattungen repräsentiren. Diese Tragödie ist ein pathetisches Charakter- und Situationsstück auf ungeheurem Grunde, an welches kein anderes Schiller'sches Drama als Maßstab angelegt werden kann, sondern welches das Gesetz der richtigen Schätzung nur in sich trägt und ein Muster für seine Gattung ist.

Es handelt sich hier nicht darum, ein neue Ordnung zu bauen, wie im Don Karlos, eine neue Dynastie zu gründen, wie im Wallenstein. Maria wollte früher England mit Schottland vereinigen (Akt 1, Scene 7):

> „Ja, ich gesteh's, daß ich die Hoffnung nährte,
> Zwei edle Nationen unterm Schatten
> Des Oelbaums frei und fröhlich zu vereinen."

Aber im Drama will sie es nicht mehr. Und auch die Erhaltung bestehender Staats- und Religionsformen ist in der Schiller'schen Darstellung nicht die Hauptsache. Elisabeth wird in ihrer Handlungsweise nicht durch ein politisches, sondern nur durch ein persönliches Interesse geführt. Sie ist für ihre Sicherheit besorgt, welcher allein sie ihre Gegnerin aufopfert (Akt 2, Scene 5):

> „Bis diesen Tag zwar schützte mich die Allmacht,
> Doch ewig wankt die Kron' auf meinem Haupt,
> So lang' sie lebt" ꝛc.

[1] Siehe Th. 4, S. 34 ff.

Eine politische Nothwendigkeit führt im Drama die Entscheidung nicht herbei, sondern weibliche Privatleidenschaften: „Ein Bastard bin ich dir? — Unglückliche!“ 2c. (Akt 4, Scene 10). An die Erhaltung ihrer politischen Schöpfung appellirt Elisabeth im Ernste nirgends, und von der Religion ist sie so wenig, als die Gräfin Terzky im Wallenstein, auch nur berührt.

Die schottische Königin selbst ist der Gipfel der Tragödie. Sie ist der höchste Impuls der handelnden Personen. Um diese Sonne bewegt sich in entgegengesetzten Bahnen, in Zuneigung oder Abneigung, alles Andere; und nur einige Nebenpersonen blicken weiter, zum Allgemeinen und Ganzen hinauf. Das Grundmotiv ist mit der Heldin des Stücks eins, und es gibt in der Tragödie nichts Höheres und soll nichts Höheres geben, als ihre Person. Hätte der Dichter, wie etwa in Don Karlos, die Hauptabsicht gehabt, allgemeine Ideen durchzuführen, so hätte er das Gesammtinteresse welches er in seiner Maria vereinigen und persönlich halten wollte, getheilt und geschwächt. Ja er fürchtete, scheint es, den tiefen und dauernden Antheil, den er für den Charakter, die Leiden und das Schicksal dieser Frau gewinnen wollte, auch dadurch zu beeinträchtigen, wenn er die Elisabeth von großen welthistorischen Ideen begeistert und geführt sein ließ. Aber er glaubte die Einheit des Interesses, welches gleichmäßig durch eine ganze Dichtung geführt werden muß, aufzuheben, wenn er dem persönlichen ein gleich starkes ideales Interesse beifügte. Deßwegen legte er alles Ideale, Mächtige, Welthistorische nach hinten, und machte es zur Nebensache, um seine neue, interessante Aufgabe rein lösen zu können.

In den Jugenddramen werden uns durch die meisten Hauptpersonen nur Ideen des Dichters symbolisirt, im Wallenstein ist ein unruhiges Handeln nach objektiven Zwecken: in unserer Tragödie dagegen gilt es nicht um Ideen, sondern nur um Personen, und Maria Stuart ist selbst Zweck. Ihre Wünsche und Plane gehen nicht über sie selbst hinaus, und nur gegen sie und für sich handelt Elisabeth. Wie nahe und bedeutsam die großen Zeit- und Kulturverhältnisse auch

bisweilen herantreten, so haben die Hauptpersonen es doch nur mit ihren eignen Angelegenheiten zu thun. Die Tragödie ist dem klaren Wasser eines Flusses zu vergleichen, der sich durch einen tiefen, dunklen See gießt, ohne seine eigenthümliche Farbe einzubüßen. Geschichtlich treten Katholicismus und Protestantismus, die leidenschaftliche Gemüthsart des Mittelalters und die geregelte Gesittung der neuern Zeit, entgegengesetzte Ansprüche zweier Dynastien und endlich feindliche Richtungen ganzer Völker in dem Leben der unglücklichen Maria zusammen, und sie fällt in dem ungeheuern Konflikt solcher ungeheuern Systeme. Aber so weit und großartig hat unser Schiller dieses Mal seine Aufgabe nicht fassen können, sonst wäre er aus dem Genre getreten, in welchem er dichtete. Es galt nicht darum, die Weltprincipien in den Personen zu charakterisiren, sondern die Personen auf dem Grunde der Weltprincipien. Das Schauspiel berührt zwar allenthalben ungeheure Gegensätze, aber es ist nicht nach ihnen angelegt, und weltgeschichtliche Ideen werden uns wohl in Erinnerung gebracht, aber nicht eigens dargestellt. Es handelt sich nur um die Errettung oder den Untergang einer einzigen Person, aber der Standpunkt ist so hoch genommen, daß der Leser die Aussicht hat in eine unendliche Ferne.

So hat sich Schiller eine höchst interessante eigenthümliche Aufgabe gestellt und im Ganzen vortrefflich gelös't. „Weil das Werk", schreibt er an Goethe[1], „auch historisch betrachtet, ein reichhaltiger Stoff ist, so habe ich ihn in historischer Hinsicht auch etwas reicher behandelt und Motive aufgenommen, die den nachdenkenden und instruirten Leser freuen können." Allenthalben knüpfen historische Beziehungen den Moment der Handlung an das große Ganze und die Vergangenheit, und Maria selbst ist in der englischen Gerichtsordnung, Staatseinrichtung und Geschichte wohlbewandert. Es verdient aber besonders studirt zu werden, wie Schiller die imposanten weltgeschichtlichen Verhältnisse behandelte, um sie als vermittelnde, dauernde Glieder mit der Handlung zu verbinden, ohne doch das zarte Gemälde des weiblichen Herzens in sie

[1] Briefwechsel Th. 5, S. 157.

aufgehen zu lassen. In dieser Rücksicht tritt es allenthalben hervor, wie Maria, die im Drama selbst nur ihr Leben und ihre Freiheit will, *in früherer Zeit* die Ansprüche ihres Hauses, die Interessen ihrer Religion, die Rechte ihres Volkes im Kampfe mit ihrer Gegnerin vertheidigte, und wenn auch Elisabeth sich nur durch individuelle Empfindungen und Privatrücksichten bestimmen läßt, so dringt die Stimme des Volkes, „das den Pallast umlagert", bis in ihr Frauengemach, sie erkennt dadurch, daß sie sich allenthalben mit einem guten Schein umgeben zu müssen glaubt, die Macht der öffentlichen Meinung an, und ihre Furcht selbst, welcher sie die Maria zum Opfer bringt, hat ganz England, Europa zum Gegenstand (Akt 4, Scene 10):

„Der Zweifel meiner fürstlichen Geburt,
Er ist getilgt, so bald ich *dich* vertilge.
Sobald dem Britten keine Wahl mehr bleibt,
Bin ich im ächten Ehebett geboren!"

So liegt hinter dem kleinen Moment der Handlung im Drama eine ungeheure Vergangenheit, und über die persönlichen weiblichen Antriebe ragt eine Welt empor. Allenthalben scheint es durch, daß die Welt gespalten ist, daß die Völker sich hassen, daß widerstreitende Bildungsmomente gährend die Zeit erfüllen, und daß sich in unserm pathetischen Personenstück nur im einzelnen Falle wiederholt, was Alle beherrscht. So sagt Maria mit Bezug auf die Engländer und Schottländer (Akt 1, Scene 7):

„*Nicht ihres Völkerhasses Opfer glaubt' ich
Zu werden*; ihre lange Eifersucht,
Der alten Zwietracht unglücksel'ge Glut
Hoff't ich auf ew'ge Tage zu ersticken."

Besonders aber sind mit großem Kunstverstande die weltgeschichtlichen Momente dadurch zugleich ins Drama gelegt und doch von der Haupthandlung fern gehalten, daß sie durch Nebenpersonen vertreten werden. So weis't Burleigh auf das hin, was durch die Lage der Umstände geboten ist, und spricht von der Pflicht der Königin gegen ihre Unterthanen,

gegen ihre Religion, indem er z. B. der Königin sagt (Akt 4, Scene 9):

> „Hier ist nicht Zeit zu weiblichem Erbarmen,
> Des Volkes Wohlfahrt ist die höchste Pflicht“;

und es ist, wie schon oben bemerkt, nur Schade, daß er sich zu sehr von Privatleidenschaft befangen zeigt, und als Staatsmann zu wenig gründlich und überzeugend spricht, als daß man ihm einen freien weitüberschauenden Standpunkt zutrauen könnte. Dagegen ist Mortimer offenbar und bestimmt die Stimme und das Werkzeug der einen Partei seiner Zeit. Er will nicht die bloße Rettung der Stuart, sondern Wiederherstellung des Katholicismus, Umsturz der Verfassung, Entthronung der Elisabeth, wozu er den charakterlosen Leicester ausdrücklich auffordert (Akt 2, Scene 8).

Wie auf diese Weise das Welthistorische in unser Drama einspielt, ohne das Persönliche zu verdrängen, so ist auch das Verhängnißvolle in den Hintergrund gelegt. Es ist hier kein selbstständiges Fatum, welches obwaltet und obsiegt, sondern etwas Schicksalmäßiges in der Handlung selbst, etwa wie in den Räubern, was in den Worten der Personen oder durch die Motivirung der Sache hie und da auftaucht, die Seele mit Schauer erfüllt, und dann wieder in den Abgrund verschwindet. So nennt Burleigh (Akt 2, Scene 3) die Königin selbst die Ate des ewigen Krieges, die mit der Liebe Fackel das Reich entzünde, und Elisabeth heißt sie in derselben Vorstellungsweise „ein ewig drohendes Gespenst“, und charakterisirt sie als ihre Schicksalsgöttin (Akt 4, Scene 10):

> „Sie ist die Furie meines Lebens, mir
> Ein Plagegeist, vom Schicksal angeheftet.
> Wo ich mir eine Freude, eine Hoffnung
> Gepflanzt, da liegt die Höllenschlange mir
> Im Wege“ ꝛc.

Mit noch größerm Rechte könnte die schottische Königin der Elisabeth den Namen einer Ate geben, wenn für eine ganz in die natürliche Begreifbarkeit der Dinge gestellten Person diese Bezeichnung nicht unangemessen wäre. Dagegen sind böse Mächte geschäftig, die dem Verhängniß Verfallene

zu verderben. Der unglückselige Bothwell, meint Kennedy (Akt 1, Scene 4), habe ihr Gemüth durch Zaubertränke, durch Höllenkünste verwirrend erhitzt, und sie schildert den Einfluß feindseliger Dämonen im Allgemeinen mit den Worten:

„Ich wiederhol' es, es gibt böse Geister,
Die in des Menschen unverwahrter Brust
Sich augenblicklich ihren Wohnplatz nehmen“ ꝛc.

Solcher Einwirkung will auch Maria die Feindschaft der Elisabeth zuschreiben, und die Leiden, die ihr daher gekommen. Sie spricht zu ihr (Akt 3, Scene 4):

„Seht, ich will Alles eine Schickung nennen;
Ihr seid nicht schuldig, ich bin auch nicht schuldig,
Ein böser Geist stieg aus dem Abgrund auf,
Den Haß in unsern Herzen zu entzünden,
Der unsre zarte Jugend schon entzweit“ ꝛc.

Am meisten ist aber das Verhängnißvolle dadurch hervorgehoben, daß Freude, Glück und Schönheit, und alle andern reizvollen Güter des Lebens ihr zum Fallstrick geworden sind, und daß namentlich alles, was für ihre Rettung unternommen wird, nur ihre Leiden vergrößert und zuletzt ihren Untergang herbeiführt. Als der Neffe des Kerkermeisters sich zu ihrem Erretter aufwirft, „fliegt ein böses Ahnen durch ihr Herz,“ und sie heißt ihn schnell aus dem Reich fliehen —

„Marien Stuart
Hat noch kein Glücklicher beschützt.“

Diese Ahnung erfüllt sich besonders erschütternd auch in der Scene am Ende des dritten Aufzuges, wo sie sich der gewaltsamen Bestürzung dieses Mortimer kaum erwehren kann:

„Furchtbares Schicksal! Grimmig schleuderst du
Von einem Schreckniß mich dem andern zu.
Bin ich geboren, nur die Wuth zu wecken?
Verschwört sich Haß und Liebe, mich zu schrecken?“

Mit der christlichen Religion sind die Schicksalsmächte unvereinbar, daher treten sie im fünften Akt, wo das Religiöse vorherrscht, ganz zurück.

Dieses ist die eigenthümliche Gestalt unserer Tragödie.

Alle frühern Schauspiele gehen von Schillers Freiheitstrieb aus, dieses ist offenbar an die sanftern, feinern Regungen seines Gemüthes geknüpft. Die schöne Menschlichkeit, welche Schiller in jener Episode im Wallenstein nur ideal behandelt hatte, arbeitete er jetzt zu einem feststehenden Charakter und zum Hauptinhalt eines ganzen Drama's aus. Alle bisherige Dramen Schillers haben mehr oder weniger einen thätigen Charakter; die Helden verfolgen bedeutende Zwecke. Maria's Größe liegt nicht in dem, was sie thut, sondern in dem, was sie ist[1] — in ihrer Ergebung und ruhigen Hoheit.

Der Wallenstein ist, Max und Thekla abgerechnet, durchaus von realem Inhalt und realer Behandlung; Maria Stuart dagegen ist in der „sentimentalischen" Weise aufgefaßt und ausgeführt. Er machte hier, wie es Goethe meistens thut, Personen und persönliche Beziehungen zum Hauptzweck seiner Darstellung. Wallenstein verhält sich zu Maria Stuart, wie Wilhelm Meister zu Hermann und Dorothea. Dort ist eine Welt von Menschen, Interessen und Ansichten, hier ein kleineres Bild auf einem bedeutenden Grunde, den aber Schiller seinem Charakter und der Natur seines Stoffes nach mit seinem dramatischen Sujet inniger verbinden mußte, während ihn Goethe seiner Idylle sehr fern stellte. Ich zweifle nicht, daß Schiller dieses Gedicht, welches zu lesen und zu bewundern er nicht müde wurde, auf die Behandlung seines Gegenstandes mit Bewußtsein einwirken ließ. So liegt der Hauptvorzug unsres Schauspiels in einer meisterhaften Zeichnung des Zustandes der Maria, welcher sich uns in einer kunstmäßig angelegten Reihe von pathetischen Situationen darlegt. Das Drama durchläuft in den Gemüthszuständen der Maria das ganze System der menschlichen Empfindungen und Affekte bis zur religiösen Erhebung, und stellt das menschliche Herz in dem weitesten Umfang seiner Regungen so wahr, innig und zart dar, daß in dieser Hinsicht mit unserm Stücke kein früheres verglichen werden kann. In den beiden ersten Akten, wo sich die Handlung erst vorbereitet, werden uns die innern, so wie die äußern Zustände und das Verhältniß der Königinnen zu einander mehr in ihrer Ruhe dargestellt; aber vom dritten

[1] „Eine Tugend genüget dem Weib: sie ist da" ꝛc.

Aufzug an bis zum Ende, beinahe in allen Scenen, welch eine Bewegung, welch ein Reichthum, welch ein Wechsel, welch ein Widerstreit der Gefühle und Leidenschaften! Außerdem hat der Meister diese Elemente des Pathos so weise vermischt und vertheilt, so überraschend und so sehr nach dem tragischen Effekt gestellt, und sie gleich von vornen herein so zweckmäßig an die strenge theatralische Form gebunden, daß eine gute Aufführung immer der größten Rührung und Erschütterung gewiß sein kann. Die Tragödie wird jedes feingebildete Publikum immer in ähnlicher Weise ergreifen, wie Kabale und Liebe ein unkultivirtes.

Der Leser vergißt durch das Affektenspiel, welches in ihm erregt wird, sehr gerne die Fehler mancher Scenen oder beachtet sie nicht. So z. B. nennt Schiller selbst die Zankscene zwischen Elisabeth und Maria im vierten Auftritte des dritten Aktes eine moralische Unmöglichkeit, welche vielleicht über die Grenzen der Kunst hinausgehe. Elisabeth konnte bei dieser Zusammenkunft von ihrem Standpunkte aus keinen andern Zweck haben, als der Welt ihre Milde und Güte gegen ihre Nebenbuhlerin auf eine glänzende Weise darzuthun. Auf den Schein der Barmherzigkeit mußte ihr Benehmen berechnet sein. Wie sie sich nun wirklich zeigt, handelt sie sich so entgegen, daß sie sich gleichsam selbst aufhebt. Sie thut hierdurch etwas psychologisch und moralisch Unmögliches. Daß sie sich an der Erniedrigung ihrer Feindin weidet und die Hülflose, schmählich Mißhandelte verhöhnt, mag man ihrem Charakter zutrauen, daß *sie* aber, welche alles schlau auf den guten Schein berechnet, mit kalter Besonnenheit das Entgegengesetzte von dem thut, weßwegen sie allein gekommen sein kann, nämlich „die öffentliche Meinung durch eine That der Großmuth zu gewinnen," mögen wir nicht glauben. Hätte der Dichter aber die Elisabeth der Gefangenen schonend und liebevoll begegnen lassen, so hätte diese Unterredung ihr Ziel, die gänzliche Entzweiung beider Königinnen, nicht erreicht, sondern hätte das entgegengesetzte Resultat gehabt. Aber zu jenem Ziel mußte Schiller das Gespräch hinführen, weil es ein Hauptmotiv zu dem entscheidenden Entschluß der Elisabeth sein sollte — er mußte sie also etwas Unmögliches

thun lassen. Diese unnatürliche Lage der Elisabeth entschwindet uns, weil wir nur für die Maria Augen und nur für den vollen, hohen Erguß ihrer schönen Seele Gehör haben. Der Dichter beraubt uns hier augenblicklich unseres Urtheils durch die überwältigende Macht, die er auf unser Herz ausübt.

Durch diese detaillirte, genaue und reine Schilderung der Gemüthswelt ist es ihm auch gelungen, in der Person der Maria einen der besten weiblichen Charaktere auf das Theater zu bringen, die er überhaupt gezeichnet hat. Während die frühern Schiller'schen Frauen beinahe alle über sich und ihre Lage reflektiren und in allgemeine Betrachtungen aufgehen, ist bei Maria Stuart Alles unmittelbare weibliche Natur in der reinsten Klarheit. Ihre Grundsätze leben in ihren Gefühlen, sie ist sich ihrer selbst sicher und gewiß, ohne allgemeines Bewußtsein, ihre Urtheile entfernen sich nie vom bestimmten Falle, vom individuellen Zustande — so wie überhaupt aus der ganzen Tragödie alles Räsonnement, alle Reflexion ausgeschieden ist. Außerdem hat Schiller diesem Charakter dadurch eine natürliche Wesenheit gegeben, daß er ihn aus einem Gemisch verschiedenartiger Eigenschaften bildete. Schuld und Unschuld, Demuth und Stolz, Verstand und Reizbarkeit, Kraft und Hingabe, die höchste weibliche Anmuth und weibliche Schwächen und Leichtsinn sind mit andern Eigenschaften zu einem wahren Bilde verbunden. Zulezt gewinnt das Edle in ihr durch den Gebrauch sinnlicher Symbole ganz die Obergewalt, und sie geht mit männlicher Fassung, ja mit Heldenmuth dem Tod entgegen, so daß der letzte Akt wirklich zu einem rührend feierlichen, hochtragischen Pathos aufsteigt. Nichts desto weniger ist alles, bis zu jenen unbedachten Abschiedsworten, die sie zu Leicester spricht, in den Gränzen der weiblichen Natur gehalten. In unserer Tragödie und im Wallenstein sterben die Helden, dem Auge des Zuschauers entrückt, hinter der Scene, aber die Katastrophe in Maria Stuart ist ungleich furchtbarer und erschütternder. Nur die letzten Scenen nach dem Selbstgespräch des Leicester sind nicht im Interesse einer lebendigen Gemüthsenthüllung, sondern nach einer abstrakten Gerechtigkeitsidee gedichtet, obgleich auch sie bedeutend sind.

Das verdient noch besonders bemerkt zu werden, daß in keinem der bisher gedichteten Dramen Schiller alle subjektiv-sittliche Absichten, alle eigene Ideen und Lieblingsgefühle so ganz ausschloß, als in diesem. Er hat seine subjektive Stimmung dadurch gleichsam aufgehoben, daß er seine Vorliebe für Geistesfreiheit und Protestantismus in die Nähe eines widerwärtigen Charakters brachte, und daß er seine Abneigung gegen die katholische Kirche an das bezauberndste Weib band. Nachdem sich ihm Elisabeth einmal im Gegensatz der Maria und nach dem Plan des Ganzen als königliche Heuchlerin festgestellt hatte, konnte er an beiden Hauptpersonen und an der ganzen Arbeit nur einen rein ästhetischen Antheil nehmen. Der Charakter der Maria ist zwar zuverlässig nach seinem Ideal der weiblichen Anmuth[1] entworfen, aber auch der Zwang der Geschichte und Schiller's Annäherung an den Goethe'schen Stil wiesen des Dichters innigen Herzensantheil in seine Schranken, und selbst jenes Ideal, welches eine freie Uebereinstimmung der Sinnlichkeit mit dem Geistigen forderte, war dieses Mal einer sich im Natürlichen haltenden Behandlung günstig.

Was endlich die stilistische Form betrifft, so sind Ausdruck und Verse wunderbar rein, klar und schön. Auch diese Tragödie bereichert Grammatik und Wörterbuch. Der Ausdruck ist gehobener und vornehmer als im Wallenstein, ohne daß er deßwegen an seinem natürlichen Wuchse Schaden erlitten hätte. Im Wallenstein hat der Realismus des Helden und seiner Umgebung und die realistische Basis des Ganzen auch die Sprache realistisch gemacht. In der Maria Stuart befinden wir uns, wie im Don Karlos, an einem königlichen Hofe und wir hören im Kreise edler Frauen eine fein gebildete Gesellschaft.

[1] Siehe Theil 3, S. 141 und S. 197 ff.

Achtes Kapitel.

Verdienste um das Theater. Weitaussehender theatralischer Plan. Bearbeitung von Shakspeare's Macbeth und Grundsätze derselben.

Schiller war nun wieder, wie in seiner Jugend zu Mannheim, an einem Theater, und in einem schönern, einflußreichern Verhältniß zu demselben, als er es sich je hätte träumen lassen. So sehr günstig hatten sein Genius und sein beharrlicher Wille sich die äußern Verhältnisse gestaltet; und er konnte auch in dieser Beziehung mit einigem Rechte sagen, daß der Idealist sich die Dinge forme und nicht von ihnen geformt werde.[1] Schiller und Goethe theilten sich in die Direktion des Theaters, und indem sie ihre Wirksamkeit gegenseitig in freundlicher Uebereinstimmung ergänzten, wirkten sie mit beschränkten Mitteln Außerordentliches, und fingen an in dem deutschen Athen eine dramatische S c h u l e zu gründen, die aber nach dem frühen Tode Schiller's nur allzu bald wieder zerfallen sollte. Wir müssen auf diese Jahre, wo beide Freunde der Weimar'schen Bühne vorstanden und weithin wirkten, als auf die Blüthenzeit der deutschen Schauspielkunst zurückschauen, und können es nicht genug beklagen, daß solche herrliche Bemühungen und vielversprechende Anfänge uns jetzt, unter vielem Schlechten, Frivolen und Geringfügigen nur zerstreute, zufällige Spuren einer würdigen und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 485.

ächten Mimik hinterlassen haben. Eine deutsche Dichtkunst konnten uns Goethe und Schiller schaffen; ein deutsches Theater, welches wohl durch die Kraft Einzelner begründet, aber sich ohne eine zweckmäßige Fürsorge und Einrichtung des Staates und Volkes nicht erhalten und ausbilden kann, fehlt uns jetzt mehr, als früher. Und doch wäre die Errichtung einer eigenthümlichen deutschen Schaubühne eine Bildungsschule für die Nation, und keine unmögliche Sache. Noch jetzt opfern sich manche achtenswerthe Männer dieser Idee auf; aber, ohne Unterstützung stirbt ihr Werk mit ihnen oder sie geben es nothgedrungen bald wieder auf; etwas Durchgreifendes wirken sie nicht, etwas Dauerndes hinterlassen sie nicht.

Schillers Ansichten über den Werth des Theaters waren immer noch so erhaben, wie er sie im Jahr 1784 in der Abhandlung über die Schaubühne als moralische Anstalt zuerst mit so glänzender Beredsamkeit ausgesprochen hatte. „Das Theater," sagte er, „und die Kanzel sind die einzigen Plätze für uns, wo die Macht der Rede waltet." So stellte er das Theater neben die Kirche, und indem er jenes, wie diese, als eine Menschen veredelnde Anstalt betrachtete, durfte er konsequenter Weise die Kommunion auf das Theater bringen. Eine edle Gestaltung aller menschlichen Verhältnisse schien ihm wesentlich an das Theater geknüpft: dasselbe war nach seiner Ansicht das mächtige Organ, durch welches das Schöne und Erhabene, also die Krone des Menschlichen, in das Volk strömte. Die Realisirung seiner ganzen religiös-ästhetischen Weltansicht im Volke hing ihm um so mehr vorzugsweise von der Bühne ab, da er der Kirche, wie wir später zeigen werden, nur eine beschränktere Wirksamkeit einräumen konnte. Daher hatte es für ihn denn auch einen großen Reiz, sich bisweilen mit der Idee eines solchen größern Theaters zu beschäftigen, welches diesem erhabenen Zwecke einzig und allein gewidmet wäre, und er wünschte sich über ein solches die Direktion führen zu können. Wie aber alles ihm nur dazu dienen mußte, in ihm Ideen zu erwecken; so entwickelte besonders das Theater, auf welches sich jetzt seine beste Thätigkeit bezog, eine Menge von Ansichten in ihm,

welche den Umgang mit Goethe immer frisch und neu erhielten. So z. B. kam er auf den Gedanken, ein eigenes Haus für die Tragödie zu bauen, damit nicht auf einer und derselben Bühne Stücke jeder Gattung nach einander gegeben würden, wodurch beim Publikum eine Konfusion des Eindrucks und Urtheils entstehen müsse. Dann sollte, um den abschwächenden, sittlich sentimentalisirenden Einfluß der Frauen auf das Schauspiel zu vermindern, wöchentlich ein Stück bloß für Männer gegeben werden, wie denn auch Goethe meint, unsere jungen Mädchen gehörten gar nicht in das Theater, sondern das Theater sei bloß für Männer und die Frauen, die mit menschlichen Dingen bekannt seien.[1] Der Plan Schiller's setzte aber eine sehr große Residenz voraus und war in den kleinen Weimar'schen Verhältnissen nicht zu verwirklichen.

Besonders aber beabsichtigte Schiller schon vor seinem Aufenthalt in Weimar einheimische und ausländische Stücke für das deutsche Theater zu bearbeiten, damit man nach und nach ein gutes Repertorium von spielbaren Schauspielen bekäme. Noch in Jena, als er die Shakspeare'schen Stücke, welche sich auf den Krieg der zwei Rosen beziehen, las, sprach er den Gedanken aus, diese Suite von acht Schauspielen seie es wahrhaftig werth, mit aller Besonnenheit, deren man fähig sei, für die deutsche Bühne behandelt zu werden. Eine Epoche könnte man dadurch einleiten.[2] Dieser Plan blieb aber unausgeführt. Eben so ein späterer Vorsatz, nämlich eine Sammlung deutscher Schauspiele zu veranstalten, und zwar so, daß des Jahres zehn Stücke herauskämen und jedem eine Kritik beigegeben würde. Auch dieses Vorhaben unterblieb, ungeachtet ein Verleger für zehn Stücke mit deren Beurtheilung hundert Karolin Honorar geben wollte.[3] „Wir können sehr leicht zu diesem Verdienste kommen", schrieb er hiebei, „wenn wir das kritische Geschäft gesprächsweise unter uns abthun; in zehn bis fünfzehn Abenden ist es abgethan und für Jeden sind dreihundert Thaler verdient."

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 140 und S. 242

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 3, S. 340.

[3] Ebendaselbst, Th. 5, S. 93.

Als er sich nun in Weimar niedergelassen hatte, erwachte sein Interesse für das Theater von neuem, und seine Thätigkeit für dasselbe entwickelte sich auf die ersprießlichste Weise. Er bezog ja für die Theilnahme an der Regie des Theaters seinen Gehalt, und die Wirksamkeit seiner dramatischen Dichtung war an das Theater gebunden. Daher ging seine eifrigste Sorge von nun an auf die Erhebung der Bühne. Frühere Plane wurden jetzt wieder aufgegriffen, erweitert und mit neuen vermehrt. Die Gründung eines eigenthümlichen deutschen Drama's schien auch ein eigenes deutsches Theater zu erfordern, durch welches jenes sich erst ausbilden und befestigen konnte.

Da gesteht nun Goethe selbst, daß Schiller in den neunziger Jahren in ihm das damals erloschene Interesse für das Theater wieder erweckt habe.[1] Er war im Begriffe, sich ganz der epischen Poesie zuzuwenden, als ihn der Verkehr mit Schiller und dessen Beispiel, so wie die Theilnahme an seinen Stücken von neuem mit dem Theater befreundete. Er hatte sich an diesem Gegenstande bisher gleichsam müde gesehen, geübt und gearbeitet: jetzt kam Schiller mit neuen höhern Ansichten mit der frischen Stärke seines Geistes und Herzens dazwischen, und regenerirte jene erstorbene Liebe. Was bisher im Dienste des nächsten Bedürfnisses mehr empirisch und praktisch getrieben worden war, wurde jetzt vielseitig durchsprochen und in Betrachtung gezogen, unter höhere Gesichtspunkte und weitere Aussichten gestellt, und die Liebe zur Sache kehrte bald wieder in reinerer Gestalt durch die Ideen zurück, die sich an diesem Gegenstande entwickelten. Es ist ja eigentlich nie der Gegenstand, was wir lieben, sondern die durch den Gegenstand in uns erregte Thätigkeit. Diese wurde jetzt, durch den Einfluß Schiller's, bei Goethe ganz theoretischer Art. Wie beide bisher, so lange Schiller noch in Jena lebte, sich über die Dichtkunst im Allgemeinen zu verständigen gesucht hatten,[2] so klärten sie sich jetzt über das Theatralische auf, und wenn uns diese mündlichen Discussionen noch erhalten wären, würden wir sie ohne Zweifel dem, was

[1] Eckermann a. a. O. Th. 1, S. 253.

[2] Siehe Th. 4, S. 153 ff.

sie über das Drama und Epos durch Briefe unter einander festsetzten, an die Seite stellen können. Aber es haben sich in dem Goethe'schen Nachlasse Aufsätze erhalten, von denen es außer Zweifel steht, daß sie aus diesen Jahre lang fortgesetzten Verhandlungen hervorgingen oder doch auf sie zurückblicken. So findet sich eine Abhandlung Goethe's, welche den Titel hat: Regeln für Schauspieler,[1] worin er Einiges von dem zusammenstellte und begründete, was ihm eine lange Anschauung und Leitung des Theaters über die Kunst des Schauspielers klar gemacht hatte. Vielleicht ließ sich der Verfasser durch Schiller's systematisch ordnenden Geist zu dieser 1803 geschriebenen Abhandlung anregen, ohne daß dieser an deren Inhalt sonst einen weitern Antheil gehabt zu haben scheint. Dagegen begegnen uns in dem fünften Bande der nachgelassenen Werke Goethe's in den Abhandlungen: Ueber das Weimar'sche Theater, Ueber das deutsche Theater, Ueber Shakspeare und in andern manche Schiller'sche Ideen, oder Goethe gibt uns über Schiller's Bemühungen und Verdienste um das Theater interessante Aufschlüsse.

Schiller war schon seit der Aufführung seines Wallenstein mit den Schauspielern in ein freundliches Verhältniß getreten Goethe leitete damals die Proben auf das eifrigste, und ließ manche Stellen acht bis zehn Mal wiederholen, so daß auch nach seinem Urtheil mehrere Scenen meisterhaft gespielt wurden. Schiller war über die gelungene Darstellung so erfreut, daß er am 3. Februar 1799 an den Schauspieler Graff schrieb: „Sie haben mir gestern durch Ihr gehaltenes Spiel und Ihre treffliche Recitation sowohl des Monologs als auch der übrigen schweren Stellen eine recht große Freude gemacht. Kein Wort ist auf die Erde gefallen, und das ganze Publikum ging befriedigt von der Scene. Empfangen Sie dafür meinen innigen Dank. Sie haben einen großen Triumph erlangt, und dürfen nicht zweifeln, daß Ihrem großen Verdienst um diese Rolle auch öffentlich vor dem Publikum Gerechtigkeit erzeigt werden wird. Nicht so leicht soll es einem andern werden, Ihnen den Wallenstein nachzuspielen, und nach dem

[1] Goethe's Werke, Band 44, S. 297.

Beweis, den Sie gestern von Ihrer Herrschaft über sich selbst abgelegt, werden Sie bei künftigen Vorstellungen Ihre Kunst gewiß noch vollkommener entwickeln." Seit er nun in Weimar lebte, trat ihm Goethe einen Theil seiner Theaterdirektion, deren er längst überdrüssig war, ab, so wie er auch seinen Freund, den Maler Meyer, für Dekorationen und Kostüme zu Rathe zu ziehen pflegte. Es wurde Goethen schwer, eine anregende Belebung mit seinem Befehlen und Anordnen zu verbinden, und er war es zufrieden, daß er seine Wirksamkeit hauptsächlich einer kunstmäßigen äußern Darstellung zuwenden konnte. Schiller dagegen suchte vornehmlich dahin zu wirken, daß die Schauspieler ihre Rollen richtig auffaßten und sich in deren Geist durch Verständniß und Gefühl recht einlebten. Die Leseproben wurden meistens in seinem oder Goethe's Hause gehalten, und es wurde auf dieselben die allergrößte Sorgfalt verwandt. Denn alle Deklamation und Mimik schien Goethen auf der Recitation zu ruhen, und da diese beim Vorlesen ganz allein zu beachten und zu üben ist, so setzte man fest, daß Vorlesungen die Schule des Wahren und Natürlichen bleiben müssen.[1] Besonders bemühten sie sich auch unablässig, eigentlich schon seit der ersten Aufführung des Wallenstein, die damals sehr vernachlässigte, ja von den vaterländischen Bühnen fast verbannte rhythmische Deklamation wieder in Aufnahme zu bringen. Der rohe Naturalismus sollte auch aus der Sprache und den Körperbewegungen des Schauspielers, wie aus der Dichtkunst verdrängt werden, weßwegen es auch einer der vornehmsten Grundsätze blieb, daß der Schauspieler seine Individualität müsse verläugnen und unkenntlich machen lernen.[2] Häufig leitete Schiller auch allein die Leseproben, besonders wenn seine eigenen Stücke aufgeführt worden, und vertheilte die Rollen. Darin aber ergänzte er Goethen besonders, daß er ermunternd und anregend auf die Schauspieler einwirkte, was ihm um so leichter und besser gelang, weil sie in ihm den gütigsten Menschen und einen theilnehmenden Freund verehrten. Wie es schon

[1] Goethe's Werke in Duodez. Bd. 45, S. 122.

[2] Ebendaselbst, S. 5 und 6.

aus dem obigen Briefe an Graff hervorgeht, war es ihm ein wahres Herzensbedürfniß, den Schauspielern, welche durch ihr vorzügliches Spiel seine Stücke verherrlichten, seine Freude an den Tag zu legen und sie durch sein Lob weiter zu bringen. Welch ein Antrieb für das ganze Leben, von dem hochgefeierten Genius eine so herzliche Anerkennung einzuärnten! Er bat sie auch wohl zu Tisch, und benahm sich gegen sie auf das freundschaftlichste. Als sein Wallenstein gespielt wurde, brachte er ihnen erfreut selbst einige Flaschen Champagner unter seinem Mantel auf die Bühne. Auch Goethen wußte er wohl, wenn sie ihre Sachen gut gemacht hatten, ein freundliches, an sie gerichtetes Wort zu entlocken, wie man aus dem Briefwechsel sieht. So entstand denn ein freies, wahrhaft förderndes Verhältniß. Er wirkte gedeihlich in einer Sphäre, wo sich der bloße kalte Befehl des Vorgesetzten immer ohnmächtig erweis't. Nur selten mußte er bei den Verkehrtheiten einiger reizbaren Subjekte Goethen mit einem Machtwort eintreten lassen — aber er pflegte auch ein solches abzuhalten und vermittelnd einzutreten. In Schiller's Nachlaß befindet sich ein Brief vom Schauspieler Friedrich Haide, worin dieser sich bitter beklagt, der Herr Geheimerath habe ihm, der krank unter der Hand des Arztes darniederliege und kein Glied zu rühren vermöge, befehlen lassen, **nicht** krank zu sein, sondern Morgen zu spielen, oder er würde ihn durch Wache aufs Theater schleppen lassen: er müsse sich trotz dem Verbote seines Arztes diesem Gebote fügen, aber bei seiner gänzlichen Kraftlosigkeit sehe er Morgen einem fürchterlichen Zustand auf der Bühne entgegen. „Von Ihrem Edelmuthe, von Ihrer Vernunft", schließt das Schreiben, „erflehe ich, wenn es Ihnen möglich, Schutz und Rath, und ist es mein Schicksal, der unglücklichen Rolle des Bajard mein Leben oder die Hoffnung der Genesung opfern zu müssen, so ist doch der Einzige nicht ununterrichtet geblieben, den ich als den Größesten und Besten verehre."

Schiller's Erwartungen von seinem Wirken für das Theater scheinen auf die Dauer nicht alle befriedigt worden zu sein, und daß ihm bisweilen die Geduld ausging, konnte nicht ausbleiben. „Ich will mit dem Schauspielervolke nichts

mehr zu thun haben", schreibt er einmal (1801) an Goethe,[1] „denn durch Vernunft und Gefälligkeit ist nichts auszurichten, es gibt nur ein einziges Verhältniß zu ihnen, den kurzen Imperativ, den ich nicht auszuüben habe!" Seine Jungfrau von Orleans wollte er anfangs nicht auf die Bühne bringen, „denn", sagte er, „es schreckt mich auch die schreckliche Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverlust der Proben davon zurück, den Verlust der guten Stimmung nicht einmal gerechnet."

Seinem Dichterberufe näher lagen Bearbeitungen deutscher oder ausländischer Stücke für die Bühne, mit dergleichen er sich in verschiedenen Perioden seines Lebens getragen hatte. Jede solche Bearbeitung mußte für seine eigene poetische Praxis von irgend einem positiven Gewinn sein, und war mit dem Zufälligen und Störenden einer persönlichen Einwirkung auf die Schauspieler nicht behaftet. Goethe war ihm hierin vorausgegangen; im Jahr 1799 hatte er, wie wir wissen, Mahomet für die Aufführung übersetzt, im Jahr 1800 bearbeitete er Tankred. Der Plan „eine gewisse Anzahl vorhandener Stücke auf dem Theater zu fixiren und dadurch endlich einmal ein Repertorium aufzustellen, das man der Nachwelt überliefern könnte," war zu schön, als daß Schiller nicht hätte auf ihn eingehen sollen.

Was nun Schiller's eigene Stücke betraf, so mußten seine drei frühsten Tragödien, deren Vorstellung von der Jugend und der Menge noch immer heftig verlangt wurde, zwar auch manche Veränderung erleiden, und er ging mit sich selbst und mit Goethe zu Rath, ob diese Stücke nicht einem mehr geläuterten Geschmacke angenähert werden könnten. Man fand aber dieß doch unausführbar, weil das Mißfällige in denselben zu innig mit deren Form und Gehalt verwachsen war, als daß es durch eine nur theilweise Umänderung hätte ausgeschieden werden können. Auch an seinem Wallenstein ließ er nicht ab, Veränderungen zu treffen, „damit die Hauptmomente im Engern wirken möchten." Der Don Karlos aber war schon früher für die Bühne verkürzt worden.

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 44.

Im März 1802 arbeitete er das Drama abermals für das Theater um. „Mit dem Don Karlos", schreibt er damals, „bin ich auf ziemlich gutem Wege und ich hoffe in acht oder zehn Tagen damit zu Stande zu sein. Es ist ein sicherer theatralischer Fond in dem Stück, und es enthält vieles, was ihm die Gunst verschaffen kann. Es war freilich nicht möglich, es zu einem befriedigenden Ganzen zu machen, schon darum, weil es zu breit zugeschnitten ist; aber ich begnügte mich, das Einzelne nur nothdürftig zusammen zu reihen und so das Ganze bloß zum Träger des Einzelnen zu machen. Und wenn vom Publikum die Rede ist, so ist das Ganze doch das, was zuletzt in Betrachtung kommt." Wie Schiller bei der ersten Abfassung dieser Tragödie unbegränzt zu Werke gegangen war, so besaß er, als die große Masse auf den engen theatralischen Zweck reducirt werden sollte, den Muth, strenge, ja unbarmherzig alles wegzustreichen, was ihm nicht zur Haupthandlung zu gehören schien, ohne daß es ihm doch gelungen wäre, dieses oder ein anderes seiner Stücke bei der Aufführung in den Raum von drei Stunden einzuschließen.

Hiebei aber blieb Schiller nicht stehen. „Er hatte nicht lange," erzählt Goethe, [1] „in so reifen Jahren, einer Reihe von theatralischen Vorstellungen beigewohnt, als sein thätiger, die Umstände erwägender Geist, ins Ganze arbeitend, den Gedanken faßte, daß man dasjenige, was man an eigenen Werken gethan, wohl auch an fremden thun könne; und so entwarf er einen Plan, wie dem deutschen Theater, indem die lebenden Autoren für den Augenblick fortarbeiteten, auch dasjenige zu erhalten wäre, was früher geleistet worden. Der einnehmende Stoff, der anerkannte Gehalt solcher Werke sollte einer Form angenähert werden, die theils der Bühne überhaupt, theils dem Sinn und Geist der Gegenwart gemäß wäre. Aus diesen Betrachtungen entstand in ihm der Vorsatz, Ausruhestunden, die ihm von eignen Arbeiten übrig blieben, in Gesellschaft übereindenkender Freunde planmäßig anzuwenden, daß vorhandene bedeutende Stücke bearbeitet, und ein Deutsches Theater herausgegeben würde, sowohl für

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 20 fg.

den Leser, welcher bekannte Stücke von einer neuen Seite sollte kennen lernen, als auch für die zahlreichen Bühnen Deutschlands, die dadurch in den Stand gesetzt würden, den oft leichten Erzeugnissen des Tages einen festen, alterthümlichen Grund ohne große Anstrengung unterlegen zu können."

Der ganze Plan war für Schiller's kurzes Leben zu weit, aber mit Shakspeare's Macbeth wurde der Anfang gemacht und schon im Januar 1800 Hand ans Werk gelegt. Er arbeitete anfangs nach den Uebersetzungen von Eschenburg und Wieland, lieh sich aber später das englische Original, und meinte, er hätte wirklich besser gethan, sich gleich anfangs daran zu halten, so wenig er auch das Englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirke, und er oft unnöthige Mühe gehabt habe, durch das schwerfällige Medium seiner beiden Vorgänger bis zu dem wahren Sinn hindurchzudringen.[1] Goethe half ihm bei der Arbeit und sie konnte am vierzehnten Mai 1800 zum ersten Mal vorgestellt werden.

Die Ansicht mancher Dramaturgen, daß Shakspeare's Stücke entweder vollständig und unverändert oder gar nicht auf die deutsche Bühne gebracht werden müßten, theilten unsere Theaterdirektoren keineswegs. Die Shakspeare'schen Stücke sind für eine Breterscene geschrieben, welche keine Dekorationen, keine Perspektive und keine vervollkommnete Maschinerie hatte; die Wände waren mit gewirkten Teppichen behangen, welche mehrere Eingänge frei ließen; im Hintergrunde erhob sich zu sehr verschiedenartigen Zwecken eine zweite, über die erste erhabene Bühne, gleichsam eine Art von Altan. Auf diesem kindisch einfachen und armen Gerüste trugen die Schauspieler, beinahe ganz in der gewöhnlichen Tracht der Zeit, ihren Zuschauern bei hellem Tage (denn das Parterre war unbedeckt) die interessanten, tiefen Shakspeare'schen Mährchen vor. Die Eine Scenerie wechselte in einem Aufzuge nie und kehrte in jedem Aufzuge zurück; eine Veränderung des Schauplatzes wurde dadurch angedeutet, daß das Theater einige Zeit leer stehen blieb, und daß dann der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 5, S. 251.

Schauspieler zu einer andern Thüre hereinkam. Der Zuschauer mußte sich also außer der Fabel, die er vortragen hörte, alles hinzudenken, er mußte sich alle Sinnentäuschung selbst erzeugen, und der Dichter war in der Komposition seiner Fabel nur durch die Phantasie seiner Zuhörer, d. h. er war durch nichts beschränkt. Hieraus erhellt leicht, daß jeder Versuch, Shakspeare'sche Stücke unverändert auf unsere Bühne zu bringen, nothwendig scheitern muß, nicht allein an unserer vollkommnern Theatereinrichtung, sondern noch mehr an unserer veränderten Denkweise über diesen Gegenstand, welche sich nach jener gebildet hat. Diese Denkart läßt sich noch weniger gewaltsam umwandeln, als jene Theatereinrichtung zu ihren ersten unvollkommenen Anfängen wieder zurückgeführt werden kann. Goethe sagt, er habe sich und die Schauspieler mit jenem Versuche Monate lang gequält, und zuletzt doch nur eine Vorstellung erreicht, welche unterhielt und in Verwunderung setzte, aber sich wegen der gleichsam nur Einmal zu erfüllenden Bedingung auf dem Repertorium nicht erhalten konnte. Die Forderung, dem Zuschauer alles das, was er sich damals hinzudenken mußte oder was ihm höchstens nur symbolisch angedeutet war, möglichst durch ein wirkliches äußeres Bild zu veranschaulichen, gibt dem ganzen jetzigen Drama eine engere, stetigere, bestimmtere, begriffsmäßigere Form. Ich sage, dem Drama überhaupt, und nicht allein dem eigentlichen Theaterstück, weil auch jenes im Grunde doch von diesem bestimmt wird, und, nur in etwas freierer Weise, immer dessen Gesetze befolgt. Es ist erstaunlich, wie viel für die Gestaltung des Schauspiels von diesem einzigen Veranschaulichungssystem abhängt! Zuerst ist eine so häufige Ortsveränderung, wie bei Shakspeare, jetzt bei uns lästig und häufig unthunlich und unmöglich, weil die Dekorationen nicht ausreichen; wenn aber die Phantasie nur selten mehr von einem Orte zum andern geführt wird, so begibt sie sich endlich dieses Vorzugs, mit dem Raum frei zu spielen, und läßt sich herabgestimmt die Regel auflegen, nur an Einem Orte zu weilen. Eben so wird der Dichter, welcher an die vollkommene Befriedigung der äußern Sinne gebunden ist, seine dramatische Handlung auch nicht

in einen zu langen Zeitraum ausdehnen, denn man kann an Einem Abende wohl ein langes Menschenleben vorüberführen, wenn der Schauplatz bloß etwas Symbolisches, aber nicht, wenn derselbe ein Bild des Wirklichen ist. Dieses äußere Bild begrenzt die Phantasie, und führt sie zum Nahen, zum Natürlichen hin. So wird durch unsere versinnlichende Vorstellung das Drama allerwege aus dem Gebiet des frei Phantastischen möglichst ins Gegenwärtige und Verständige herübergezogen und gleichsam in der äußern Welt eingebürgert, woher es denn auch kommt, daß unser neueres Drama sich nur an der wesentlichen Handlung hält und in seiner koncentrirtern Begrenzung für die luxuriirende Auswüchse der Einbildung keinen Raum mehr hat. Unsere äußern Anschauungen beschränken die innern, und was den äußern Sinnen und somit dem Verstande (der sich immer am thätigsten in deren Felde zeigt) am nächsten gerückt ist, das ist dem Spiel unserer Einbildungskraft am meisten entzogen. Die dramatischen Gebilde können der optischen Wirklichkeitswelt auf den Bretern nur dadurch gemäß sein, daß sie sich beschränken und möglichst natürlich und begriffsmäßig werden. Es ist damit nicht gesagt, daß die verbesserte Scenerie, Maschinerie und Garderobe unseres Theaters die Ursache unseres regelmäßigern Schauspiels ist (die gemeinschaftliche Ursache von beidem liegt vielmehr in unserer vorgeschrittenen Verstandeskultur); aber die Shakspeare'schen Stücke sind in ihrer ursprünglichen Gestalt mit unserer heutigen Bühneneinrichtung unverträglich.

Wollten Schiller und Goethe diese Schauspiele dennoch auf die Bühne bringen, so mußten sie dieselben nach unserm Theater- und Gesinnungsbedürfniß, wie Schröder ihnen hierin schon vorgegangen war, zusammenziehen und modificiren. Dieses Bedürfniß unserer Denkweise brachte, außer den angegebenen Gesichtspunkten, noch eine andere Forderung mit sich, nämlich die reine Sonderung der Gattungen nach ihren komischen oder tragischen Elementen. Denn unläugbar hat Goethe Recht, wenn er sagt: „Der jetzige Zuschauer ist immer verdrießlich, wenn Lustiges und Trauriges, ohne Mittelglieder, auf einander folgt; denn in jener Mittelgattung

von Dramen, wo wir gewöhnt worden sind, das Heitere neben dem Tristen zu sehen, ist beides alsdann nicht auch auf seinen höchsten Gipfel geführt, sondern zeigt sich mehr als eine Art von Amalgam."[1] In Shakspeare's rein innerlicher Phantasiewelt waren solche Uebergänge von Ernst und Scherz einheimisch und durch sich selbst gerechtfertigt; aber unserm Gefühle widerstreiten sie. Der Verstand, welcher in die dramatischen Dichtungen eingedrungen ist, zeigt sich auch dadurch wirksam, daß er die Gattungen sondert und auseinanderhält, und unsere mehr disciplinirte Phantasie verweilt gerne ausschließlich entweder bei dem Komischen oder bei dem Tragischen und will sich durch die entgegengesetzte Empfindung in der Anschauung nicht gerne stören lassen. Wir Deutsche besonders ziehen die Poesie nahe an das wirkliche Leben heran, und beurtheilen und genießen sie in gesetzter, ernsthafter Weise, gleich als wenn sie uns selbst anginge, während der große Engländer, wie ein übermenschlicher Heros, gleichermaßen mit Ernst wie mit Scherz nur ein freies und leichtes Spiel treibt.

Der Versuch aber, das Fremde dem Einheimischen anzuähnlichen, ist in der Literatur ein großes Verdienst. Nehmen doch Pflanzen, Thiere, Menschen von dem neuen Himmelsstrich, unter den man sie brachte, besondere Eigenschaften an, warum sollten sich Geistesprodukte in der neuen Zeit, in dem neuen Volke, mit dem sie sich organisch verbinden sollen, ähnliche Einflüsse nicht gefallen lassen? — Zwar mag es nicht ohne Gewinn sein, wenn eine Nation sich vorübergehend auch an dem ganz Fremden versucht, und so ist es immer fördernd, in Deutschland Shakspeare'sche Stücke und griechische Dramen in ihrer ursprünglichen Gestalt aufzuführen. Wenn aber das heterogene Fremde obsiegte, so wäre es unserer einheimischen Ausbildung hinderlich und würde störend in unsern eigenen Kulturgang eingreifen. Sollen daher Geisteswerke des Auslandes oder der Vorzeit in ein Volk wahrhaft eingebürgert werden, und soll dieses von denselben wirklichen Gewinn haben und keinen Schaden leiden, so

[1] Goethe's Werke in Duodez, Bd. 45, S. 14.

müssen eminente Geister, welche selbst auf der Höhe der Bildung stehen, die eingebrachten Produkte der Weltansicht ihrer Nation zurechtmachen und anpassen. Sonst werden, wie Goethe sagt, die Lichter des poetischen Himmels uns zu Irrlichtern. Machte doch Shakspeare selbst Römer, Griechen und andere Ausländer, die er uns vorführt, wenn man es ehrlich gestehen will, zu Engländern. So mag er denn auch selbst, um der deutschen Nation zuzusagen, es sich gefallen lassen, ein deutsches Kleid anzuziehen.

In diesem patriotischen, die Geistesbildung fördernden Sinne verfuhren Schiller und Goethe bei der Redaktion ausländischer Stücke für das deutsche Theater. Goethe war seit seiner Iphigenie von dem Ungebundenen zu einer engern und einfachern Form zurückgekehrt; im Wilhelm Meister hatte er den Hamlet sogar einer allzu strengen Norm des Verstandes unterworfen, welche nur dann zu billigen war, wenn es sich um die Einrichtung des Stückes für das deutsche Theater handelte. Schiller und Goethe machten an ihre eigenen Werke rigoristische Anforderungen; sie glaubten dieselben jetzt auch auf die fremden Schauspiele ausdehnen zu müssen, welche sie für ihr Theater redigirten. Bloß das menschlich Bedeutende, das Wirksame solcher Dramen sollte in einer unserm jetzigen Theater und unserer Kultur angemessenen Form auf der Bühne erscheinen. Die Stücke, welche man bearbeitete, sollten dem idealen Begriffe möglichst entsprechend, und der neuen dramatischen Kunst, welche Schiller gleichzeitig stiftete, so sehr angenähert werden, als es ihre eigenthümliche Natur nur immer gestattete. Wie durch eigene Kunstwerke wollte man durch die Bearbeitung fremder die deutsche Geistesbildung weiter führen.

Nach diesen Gesichtspunkten bearbeitete Schiller den Macbeth, wie Goethe auch Romeo und Julie. Wer Schiller's Geist kennt, kann bei der Lektüre des englischen Originals mit ziemlicher Sicherheit die Modificationen zum voraus errathen, die er wirklich in seiner Uebertragung vornahm. Der Wechsel des Schauplatzes mußte in der deutschen Bearbeitung vermindert werden; die fünf und zwanzig Ortsveränderungen im Original hat Schiller auf fünfzehn reducirt,

wodurch alles in größere Massen zusammengezogen worden ist. Einige Scenen, z. B. die Ermordung von Macduff's Gattin und Sohn, sind ganz ausgefallen und durch bloße Erzählung ersetzt. Um die rein tragische Gattung zu gewinnen, mußten ebenfalls manche Veränderungen vorgenommen werden. Die in die Jamben eingestreute Prosa wurde ins Metrische umgesetzt, weil jener Wechsel unsern, Uebereinstimmung suchenden und bei allem Kunstgenuß mitsprechenden Verstand beleidigt. Alle gemeine, triviale Ausdrücke wurden, als der Würde des Kothurns unangemessen, möglichst unterdrückt. Wenn z. B. Macbeth nach der wörtlichen Uebersetzung im dritten Aufzuge zu dem Mörder spricht:

„Ja, im Verzeichniß lauft ihr mit als Männer,
Wie Jagd- und Windhund, Blendling, Wachtelhund,
Spitz, Pudel, Schäferhund und Halbwolf, Alle
Der Name Hund benennt“ u. s. w. —

so sagt der Schiller'sche Macbeth nur:

„Ja, ja, ihr lauft so auf der Liste mit,
Wie Dachs und Windspiel alle, Hunde heißen.“

Was zu Shakspeare's Zeit vielleicht in der Anschauung aller Zuhörer war, würde den jetzigen nur als naturhistorischer Prunk erscheinen müssen. Aus demselben Grunde fiel auch das possenhafte und unfläthige Gespräch des Pförtners mit sich selbst und mit Macduff unmittelbar nach der ungeheuern That weg. Der deutsche Uebersetzer fügt dieser zweiten Scene des zweiten Auftritts die Anmerkung bei: „Nach dem Ungeheuern der vorigen Scenen ein Ruhepunkt, eine Mäßigung, wie Shakspeare gern dergleichen anbringt, um zu neuen großen Eindrücken das Gemüth wieder fähig zu machen. Eine Art Komödie, eine wirklich komische Wirkung soll gewiß nicht eintreten.“ [1] Schiller läßt, statt jenes Selbstgespräches, seinen frommen Pförtner ein Dankgebet singen, welches vielleicht die Dienerschaft nicht so gut charakterisiren mag, aber jedenfalls unserm Gefühl eine viel angemessenere Sammlung gewährt. Gewiß hängt alle Wirkung des Dichters mit

[1] L. Tieck's Uebersetzung, Bd. 9, S. 406.

Nothwendigkeit von der Weltanschauung derer ab, auf welche er wirkte: in unsern Herzen wollen sich Furcht und Mitleid, wenn wir uns nicht Gewalt anthun oder unser Wesen durch Kultur verallgemeinert haben, nicht mehr recht durch Scherze und Späße lindern und beruhigen lassen.

Dieses Bemühen, das romantische Schauspiel zu einer reinen Tragödie zu idealisiren, nöthigte Schiller auch, die Shakspear'schen Hexen zu veredeln. Bekanntlich brachte der englische Dichter mit denselben einen, besonders unter Jakob I. sich verbreitenden und durch Hexenprozesse beförderten Volksglauben auf die Bühne und benutzte ihn, nur in mehr eindringlicher und wesenhafter Weise, etwa so, wie Schiller die Astrologie in seinem Wallenstein. Sie berücken den untadeligen Helden, welcher unwissend in ihre Kreise tritt, durch ihre Zauberworte zu wahnsinnigem Ehrgeize und reißen ihn von Einem blutigen Verbrechen zum andern bis zu seinem Untergange fort. Diese schadenfrohen Wesen handeln aber nicht ganz unabhängig und eigenmächtig, denn sie sind einer Königin, Hekate, unterworfen, und lassen im Hintergrunde ihrer zerstörenden Wirksamkeit das Verhängniß sehen, mit dessen Garn sie willfährig den Menschen umstricken. Nun hat aber Shakspeare nach der Zeitvorstellung seine Hexen als pöbelhafte, häßliche, eingeschrumpfte Weiber dargestellt, Schiller dagegen sich die seinigen mit riesenhaften, schrecklichen Leibern gedacht und sie also den Eumeniden angenähert, wie er auch ihre höllischen Gesinnungen an eine höhere Denkart und edlere Sprache band. Es ist mir immer merkwürdig gewesen, wie dieselben Männer, welche für Shakspeare ganz Besteigerung sind, eine solche Metamorphose, welche ganz im Geiste Shakspeare's ist, tadeln und verwerfen konnten. Shakspeare verbindet in freiem Spiele der Phantasie nicht nur das Heterogenste mit einander, z. B. die Hexen und die Hekate; sondern er gestaltet sich auch alles fremdher Entlehnte nach den englischen Volksvorstellungen und nach seinen Zwecken um. Und Dasselbe sollte dem deutschen Dichter nicht auch erlaubt sein? Es war ihm sogar geboten, denn garstige Weiber konnte er in seiner reinen Tragödie nicht gebrauchen. Er behielt das Wesen bei, und ließ ganz temporelle, zufällige Aeußerlich-

keiten fallen. Er erhob das gemein Lokale zu dem Weltbekannten.

Nach diesen Sätzen möchte das ungünstige Urtheil Schlegel's in seinem Werke über dramatische Kunst zu berichtigen sein: „Zwar die Hexen sind keine göttliche Eumeniden und sollen es nicht sein: sie sind unedle und gemeine Werkzeuge der Hölle. Ein deutscher Dichter hat es also sehr übel verstanden, da er sie in warnende und sogar moralisirende Zwitterwesen von Parzen, Furien und Zauberinnen umgestaltet und mit tragischer Würde bekleidet hat. Lege doch Niemand Hand an Shakspeare's Werke, um etwas Wesentliches daran zu ändern: es bestraft sich immer selbst. Das Böse ist von Grund aus häßlich und es ist widersinnig, es auf irgend eine Art veredeln zu wollen.“ Der letzte Ausspruch strebt geradeswegs nach den Mißgeburten Asiens hin, und die Griechen hätten durch ihre Eumeniden sich einer großen Widersinnigkeit schuldig gemacht.

Schiller suchte, seinem allgemeinen Zwecke gemäß, seinen Macbeth der von ihm eingeführten Theatersprache so nahe zu bringen als möglich. Daher weicht seine Bearbeitung von dem Original an den meisten Stellen sehr ab; aber sie fällt in Sprache und Rhythmus angenehm in unser Ohr und gleicht einem bekannten inländischen Gewächs. Wie sonst, so bestand Schiller's Redaktion auch hier mehr darin, daß er manches ausließ und zusammenzog, als daß er etwas hinzusetzte oder erweiterte. Nur der größern Deutlichkeit wegen hat er Letzteres bisweilen gethan. Verfolgt man die Vergleichung ins Einzelne, so sieht man nicht ohne Verwunderung, wie viel allgemeiner und philosophischer die deutsche und Schiller'sche Sprache, als die Shakspeare'sche ist, und diese allgemeinere Haltung wird dadurch noch erhöht, daß Schiller zum Theil durch seine Theorie[1] verleitet, zum Theil durch seinen Theaterzweck genöthigt, manche wirklich bedeutsame konkrete und lebendige Lokalbezüge übergeht und übergehen muß, ohne dieselben durch ähnliche zu ersetzen. Hierdurch ist diese Bearbeitung ungeachtet aller ihrer Vorzüge an vielen Stellen doch etwas leer und matt in Vergleich mit dem Ori-

[1] Siehe Theil 3 S. 242, ff., und Theil 4, S. 150 f.

ginal, und weil das Wesen des Poetischen in dem Individuellen und in den Vorzügen liegt, welche aus einer individuellen Gestaltung hervorgehen[1]; so gebührt dem englischen Werke vor dem deutschen, jenes als bloßes Drama und nicht als Bühnenstück betrachtet, ein entschiedener poetischer Vorrang. Alles was Schiller seiner Umarbeitung zukommen ließ, kann sie nicht für dieses Eine entschädigen, wodurch er sie in Nachtheil stellte. Wäre es ihm gelungen, diesen Mangel auszufüllen, so hätte er das äußere Decorum der Hexen immerhin noch mehr verletzen mögen.

[1] Siehe Theil 3, S. 87 ff.

Neuntes Kapitel.

Persönliches Verhältniß zu Goethe im Allgemeinen. Dichten und Aufführen der Jungfrau von Orleans. Schiller's Tischgespräche. Lebensvorfälle bis zum Jahr 1802.

In dem vorigen Kapitel haben wir die beiden Dichter, deren literarischen Bund wir bisher vorzugsweise im Verlauf der Geschichte darzulegen hatten, auch für einen bestimmten äußern Zweck, für das Theater, in schönem Einverständniß zusammen wirken sehen. So wurde ihr freundschaftlicher Verein, seitdem sie an Einem Orte mit einander lebten, sogleich beziehungsreicher und inhaltsvoller, und wir können jetzt, nachdem wir sie so manches Jahr Hand in Hand wandeln sahen, einen Augenblick stille halten, um ihr einziges Bündniß im Allgemeinen zu zeichnen.

Von einer vollständigen Darstellung des innern Verhältnisses beider Dichternaturen kann zwar hier nicht die Rede sein. Sie ist erst dann möglich, wenn auch Goethe in seiner Totalität charakterisirt sein wird, wie wir es hier von Schiller versuchen. Bevor wir die Eigenthümlichkeit sowohl des Idealisten, als des Realisten für sich eingesehen haben, ist es ein eitles Bemühen, ihre beiderseitige Beziehung wissenschaftlich bestimmen zu wollen, eben so wie es nichtig wäre, über

das Verhältniß zwischen Körper und Geist im Allgemeinen zu reden, ehe wir das Wesen des einen und des andern für sich vollkommen erkannt haben, oder wie es Niemanden einfällt, das Verhältniß zweier Größen festzusetzen, von denen auch nur die eine unbekannt ist. Goethe ist aber vor einer vollständigen Entwickelung seiner ganzen künstlerischen, wissenschaftlichen und sittlichen Persönlichkeit in deren progressivem Fortgange für unsere höhere Einsicht allerdings noch eine unbekannte Größe. Ist einmal die Natur beider Koryphäen zur durchgängigen wissenschaftlichen Anschauung gebracht, dann weiß es Jeder, wie sie sich zu einander verhalten, auch ehe man es eigens entwickelt; und vorher fruchtet es nichts, daß man ihr Verhältniß enthüllt, auch wenn man dazu im Stande wäre.

Mein Zweck kann also nicht dieses höchste Ziel sein, welches erst am Ende zweier Wege, aber nicht in der Mitte, geschweige denn, wie Manche wähnen, im Anfange, des einen liegt. Ich liefere zur Beantwortung jener Frage, in welcher die müßige, die Sache überhüpfende Neugier sich so sehr gefällt und die Charlatanerie scheinbarer Wissenschaft sich zufrieden ergeht, nur einiges vorläufige Material, indem ich im Detail meiner Biographie auseinander liegende Züge zusammenfasse und mit neuen zu einem allgemeinen Umriß verbinde. Ich habe es meist nur mit sogenannten persönlichen Beziehungen zu thun, die zwar nicht allein äußere, aber auch nicht bloß innerliche sind. Bei dem Einfluß, den beide Männer auf einander hatten, kann man den einen nur aus dem andern begreifen, und die Natur jedes tritt durch den Kontrast schärfer hervor. Mich geht aber das ganze Verhältniß nur in so weit an, als es unsern Schiller in das Licht zu stellen dient.

Man könnte sagen, die Natur habe einen vollkommenen, einen Universalmenschen schaffen wollen, da sie aber dieses nicht vermocht, habe sie in Goethe und Schiller die beiden Hälften jenes Ideals gebildet und sie im Leben so enge mit einander verbunden, daß jeder mit dem andern und durch den andern wirken mußte. Erst als Schiller fünf und dreißig und Goethe fünf und vierzig Jahre alt war, wurden sie

zusammengeführt, zu einer Zeit, als der unermüdlich strebende Schiller zum zweitenmal Dichter werden, und der kunstvollendete Goethe sich an Schiller's Begeisterung von neuem erwärmen und, von dem spekulativen Zeitgeist angeregt, sich durch dessen philosophisches Bewußtsein über seine Kunst wissenschaftlich orientiren wollte. „Daß Schiller," äußert er sich selbst [1], „so viel jünger war und im frischesten Streben begriffen, da ich an der Welt müde zu werden begann, war für mich von der größesten Wichtigkeit," und an ihn selbst schreibt er: [2] „Für uns beide, glaub' ich, war es ein Vortheil, daß wir später und gebildeter zusammentrafen," ein Wort, welchem Schiller vollkommen beistimmte. [3] Der Werth, ja die Möglichkeit des ganzen Verhältnisses lag darin, daß jeder dem andern Güter zubrachte, die ihm vermöge seiner Natur und Stellung nothwendig abgingen und daß sich so jeder durch den andern über dessen Sphäre erweiterte. Realismus und Idealismus, eine liebende Anschauung und ein scharfer Abstraktionshang, eine freiwillig spendende Stimmung und eine außerordentliche Willenskraft, ein im Dunkeln wirkendes Genie nnd eine wache Besonnenheit, ein plastischer Gleichmuth und eine rege menschliche Theilnahme, die freie Ruhe des objektiven Sinnes und die ernste Innigkeit der Subjektivität, ein weiter Weltblick und ein enges Einsiedlerleben, das heitere Wohlbehagen des Ueberflusses und die Seelentiefe des Unglücks und der Leiden, das alles war es, was bei gleichem Lebenszweck beide Männer zum Austausch brachten, wodurch einer dem andern, da beide die selbstständigsten Naturen waren, um so unentbehrlicher werden mußte, je näher sie sich kennen lernten. „Ein solches auf wechselseitige Perfektibilität gebautes Verhältniß," schreibt Schiller [4], „muß immer frisch und lebendig bleiben, und gerade desto mehr an Mannigfaltigkeit gewinnen, je harmonischer es wird und je mehr die Entgegensetzung sich verliert, welche bei so vielen andern allein die Einförmigkeit

[1] Eckermanns Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 219.
[2] Briefwechsel mit Schiller, Theil 3, S. 279.
[3] Ebendaselbst, Theil 1, S. 25.
[4] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 166 f.

verhindert. Ich darf hoffen, daß wir uns nach und nach in Allem verstehen werden, wovon sich Rechenschaft geben läßt, und in demjenigen, was seiner Natur nach nicht begriffen werden kann, werden wir uns durch die Empfindung nahe bleiben."

Goethe äußert sich [1]: „Mein Verhältniß zu Schiller gründete sich auf die entschiedene Richtung leider auf Einen Zweck, unsere gemeinsame Thätigkeit auf die Verschiedenheit der Mittel, wodurch wir jenen zu erreichen strebten." Diese Verschiedenheit des Dichtens, indem Schiller mehr vom Allgemeinen, Goethe dagegen vom Besondern ausging, wurzelte in der bezeichneten Grunddifferenz ihrer Charaktere.

Nicht absichtliche Veranstaltung, sondern zufällige Fügung hatte die Freundschaft eingeleitet, und sie setzte sich als eine Naturnothwendigkeit von selbst fort. Daher sagt Goethe, es habe bei ihrer Bekanntschaft etwas Dämonisches vorgewaltet. [2] Sie war in dem Bedürfniß ihrer Charaktere fest begründet, und konnte nur mit ihrem Streben nach Vollkommenheit erlahmen. „Bleiben sie fest im Bunde des Ernstes und der Liebe," ruft Goethe Schillern am 31. Oktober 1798, zu, „alles Uebrige ist ein leeres und trauriges Wesen." Nach einer längern Abwesenheit äußerte er: [3] „Wir haben gewiß alle Ursache uns unseres Verhältnisses zu freuen, da wir uns nach einer so langen Entfernung nur näher fühlen und die Opposition unserer Naturen eine Wechselwirkung desto wünschenswerther macht, von der wir auch für die Zukunft das Beste hoffen können." Er freute sich, daß ihre anonym erschienenen Arbeiten öfters mit einander verwechselt wurden, und meinte, sie könnten eine schöne Breite einnehmen, wenn sie mit Einer Hand zusammenhielten und mit der andern so weit ausreichten, als die Natur ihnen erlaubt habe. [4] Wenn seine Natur die Wirkung habe, meint er zu einer andern Zeit, die Natur Schiller's ins Begränzte zu ziehen, so habe er durch Schiller den Vortheil, daß er auch

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 49, S. 95.

[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 2, S. 90.

[3] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 158.

[4] Ebendas. Theil 1, S. 286. f.

manchmal über seine Gränzen hinaus gezogen werde, wenigstens, daß er nicht so lange sich auf einem so engen Fleck herumtreibe.[1] Und an einer andern Stelle spricht er, man müsse suchen, im Theoretischen und Praktischen, und besonders in ihrem Falle im Wissenschaftlichen und Dichterischen immer mehr mit sich selbst Eins zu werden und zu bleiben; übrigens möge alles gehen, wie es könne. Hierauf fährt er fort: „Lassen Sie uns, so lange wir beisammen bleiben, auch unsere Zweiheit immer mehr in Einklang bringen, damit selbst eine längere Entfernung unserm Verhältniß nichts anhaben könne.[2] Zeugnisse genug, wie hoch Goethe diese Freundschaft anschlug, was von Seiten Schiller's gar nicht bewiesen zu werden braucht!

Es versteht sich von selbst, daß ein solches in so vorgerücktem Alter zwischen ganz verschiedenartigen Männern geknüpftes Verhältniß eine geringere Temperatur hatte, als eine Jugendfreundschaft oder vielmehr von ganz anderer Art sein mußte. Alle persönliche Theilnahme war eigentlich durch den Zweck vermittelt, dem diese Freundschaft einzig und allein diente, wobei es jedoch kaum zu bezweifeln ist, daß Goethe Schillern, nachdem er ihn einmal erfaßt hatte, mehr liebte, als ihn Schiller wieder zu lieben vermochte. Dem Manne des edelsten Herzens und reinsten Strebens konnte eine innige Zuneigung von Niemand, der ihn kannte, versagt werden; in Goethe dagegen, auf den die Welt und der Hof längst ungünstig gewirkt hatten, trat der Mensch nur so weit hervor, als der Dichter es zuließ. Er sagt selbst, er fühle recht gut, daß seine Natur nur nach Sammlung und Stimmung strebe, und an allem keinen Genuß habe, was diese hindere.[3] In Schiller's Briefen spricht sich zwar seiner Natur nach ein viel wärmerer Antheil aus, aber dieser geht doch immer nur auf Goethe's Dichten und literarische Entwürfe und Werke. Ich hebe eine Stelle aus einem Brief an Goethe vom 5. März 1799 aus: „Es hat mich diesen Winter oft geschmerzt, Sie nicht so heiter und

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 128.
[2] Ebendaselbst, S. 111.
[3] Ebendaselbst, S. 194.

muthvoll zu finden, als sonst, und eben darum hätte ich mir selbst etwas mehr Geistesfreiheit gewünscht, um Ihnen mehr sein zu können. Die Natur hat sie einmal bestimmt hervorzubringen; jeder andere Zustand, wenn er eine Zeitlang anhält, streitet mit Ihrem Wesen. Eine so lange Pause, als Sie dasmal in der Poesie gemacht haben, darf nicht mehr vorkommen, und Sie müssen darin ein Machtwort aussprechen und ernstlich wollen." Zu solchen unumwundenen Erörterungen kam es übrigens höchst selten. Wie wenig rein Persönliches in dem Verhältniß war, sieht man z. B. aus der trocknen Art, wie Schiller den Tod seines Vaters und seiner jüngsten Schwester berichtet, worauf Goethe nur mit einem: „Es thut mir sehr Leid," und einer allgemeinen Reflexion antwortet.[1] Goethe selbst charakterisirte nachher diese Verbindung, als der Tod Schiller's sie längst gelöst hatte, sehr richtig, indem er, im Gegensatz gegen die Zuneigung Jacobi's sagt, es sei eigentlich gar keine Freundschaft gewesen. „Jacobi's Verhältniß zu mir," sind seine Worte, „war eigener Art. Er hatte mich persönlich lieb, ohne an meinen Bestrebungen Theil zu nehmen oder sie wohl gar zu billigen. Es bedurfte daher der Freundschaft, um uns an einander zu halten. Dagegen war mein Verhältniß mit Schiller so einzig, weil wir das herrlichste Bindungsmittel in unsern gemeinsamen Bestrebungen fanden und es für uns keiner sogenannten besondern Freundschaft weiter bedurfte."[2]

Goethe nennt mit Recht die Briefsammlung, welche uns dieses einzige Zusammenwirken vorführt, ein Geschenk für die Welt. „Die Korrespondenz mit Schiller," schreibt er an Zelter,[3] „wird eine große Gabe sein, die den Deutschen, ja ich darf wohl sagen, den Menschen geboten wird. Zwei Freunde der Art, die sich immer wechselseitig steigern, indem sie sich augenblicklich exspektoriren. Mir ist es bei der Redaktion wunderlich zu Muthe, denn ich erfahre, was ich einmal war. Doch ist eigentlich das Lehrreichste der Zustand, in

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 2, S. 188 u. 192.
[2] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 343.
[3] Briefwechsel mit Zelter, Theil 3, S. 455 f.

welchem zwei Menschen, die ihre Zwecke gleichsam par force hetzen, durch innere Ueberthätigkeit, durch äußere Anregung und Störung ihre Zeit zersplittern; so daß doch im Grunde nichts der Kräfte, der Anlagen, der Absichten völlig Werthes herauskommt. Höchst erbaulich wird es sein; denn jeder tüchtige Kerl wird sich selbst daran zu trösten haben."

Ungeachtet der Einfluß wechselseitig ist, so wirkte doch Goethe ungleich mehr auf Schiller, obgleich dieser allem, was Goethe unternimmt und hervorgebracht hat, einen bei weitem größern Antheil zuwendet, in alles, was von Goethe kommt, tiefer und gründlicher eingeht. Ganz natürlich! Der jüngere Schiller wollte in eine neue Bahn eintreten, der vollendete Goethe sich nur in dem bestärken und aufklären, was er besaß. Schiller's inniges Eindringen in Goethe's Dichtweise und Werke brachte ihm selbst mehr Gewinn, als dem Freunde. Es kam Schiller's Mittheilungstrieb und Goethe's Abgeschlossenheit dazu, was den Ertrag des Vereines für beide ganz ungleich machte. Ich will Goethe selbst reden lassen:[1] „Es war nicht Schiller's Sache, mit einer gewissen Bewußtlosigkeit und gleichsam instinktmäßig zu verfahren, vielmehr mußte er über jedes, was er that, reflektiren; woher es auch kam, daß er über seine poetischen Vorsätze nicht unterlassen konnte, sehr viel hin und her zu reden, so daß er alle seine spätern Stücke Scene für Scene mit mir durchgesprochen hat. Dagegen war es ganz gegen meine Natur, über das, was ich von poetischen Plänen vorhatte, mit irgend Jemanden zu reden, selbst nicht mit Schiller. Ich trug alles still mit mir herum und Niemand erfuhr in der Regel etwas, als bis es vollendet war. Als ich Schillern meinen Hermann und Dorothea fertig vorlegte, war er verwundert, denn ich hatte ihm vorher mit keiner Sylbe gesagt, daß ich dergleichen vorhatte." Was Goethe empfing, war im Allgemeinen Erfrischung, und Befriedigung des theoretischen Triebs, der ihn damals beunruhigte, im Einzelnen eine Menge vortrefflicher Ansichten und Rathschläge, durch die Schiller Hervorgebrachtes verbesserte und

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 1, S. 89.

sogar der Erfindung des Meisters vorauseilte. „Ich hatte nur immer zu thun," versichert Goethe, „daß ich fest stand, und meine Sachen von seinen Einflüssen frei hielt und schützte."[1] Auch gesteht er, daß Schiller seine Liebe zur Bühne und zum Drama wieder erweckt habe, und daß er ihm seine Achilleis und viele seiner Balladen verdanke.[2] Daß der Verkehr mit Schiller es war, was ihn einige Zeit lang ganz vom Dichterischen abzog und dem Theoretischen zuwandte, scheint ihm selbst nicht zum Bewußtsein gekommen zu sein.

Dagegen war Goethe's Einfluß auf Schiller wirklich ungeheuer, so wenig jener sich auch hingab, so selten er auf des Freundes Interessen und Arbeiten näher einging, und so wahr es sein mag, was Böttiger erzählt: „Goethe kann es Niemand, der als Schriftsteller ihn um Rath fragt, sagen, wie er es anfangen müsse, eine Sache zu bessern.[3] Er wirkte unabsichtlich durch die Gegenwart seiner Persönlichkeit und die Macht seiner Werke, und Schiller, welcher sich in seinem Studierzimmer eine reife Menschenkenntniß und ein lebendiges Bild von Ländern erwerben konnte, besaß das eigene Talent, sich jedes Wort Goethe's zu einer ausführlichen Mittheilung zu erweitern.

Doch war Goethe's Einwirkung im Anfang ihrer Bekanntschaft am stärksten. Rücksichtlich seiner lyrischen Erzeugnisse ging zwar Schiller seinen eigenen, früher nachgewiesenen Gang und nur eine mäßige Anzahl dieser Gedichte erinnert bestimmt an Goethe's Styl, aber seine ersten Balladen und besonders sein Wallenstein sind so viel, als möglich, in Goethe's Geist und Art gedichtet,[4] so daß der feinsinnige Wieland damals behauptete, im Wallenstein müsse Manches durchaus von Goethe's Hand sein. Dieser Einfluß beschränkte sich aber nicht auf die Darstellung, sondern half allmählig auch seine ganze Lebensansicht, besonders seine politischen

[1] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 2, S. 89.

[2] Ebendaselbst Theil 1, S. 253 und Theil 2. S. 196.

[3] Literarische Zustände und Zeitgenossen, aus K. A. Böttiger's Nachlasse B. 1. S. 58.

[4] Siehe Theil 3, S. 285 ff.

Ueberzeugungen modificiren. Er ließ manches Eigenthümliche zurück, lieh ihm keine Sprache mehr oder gab ihm einen andern Ausdruck. Schiller ist daher in seiner dritten Periode zwar ungleich vollendeter und umfassender, aber origineller und einheitlicher erscheint er in der ersten. Es ist in der Regel, daß der Mensch an dem Letztern so viel einbüßt, als er am Erstern gewinnt, obgleich ein so selbstständiger Mann, wie Schiller, seine Originalität auch in allen Nachbildungen und Studien festhält.

Diese Unabhängigkeit behauptete er auch darin gegen Goethe, daß er sich nichts vergab. Es scheint, daß bei der antipodischen Entgegensetzung beider Naturen und der großen Reizbarkeit Schiller's das Verhältniß nicht so lange ungestört fortbestanden hätte, wenn Goethe weniger zurückhaltend und nachgiebig gewesen wäre. Er bezeugt selbst, daß er ihm niemals widersprochen habe, sondern ihn sogar in seinen eigenen Angelegenheiten, z. B. in der Einrichtung des Egmont und der Iphigenie für das Theater, gewähren ließ.[1] Schiller stand ihm als ein durchaus Ebenbürtiger zur Seite, und hatte in seiner unerschöpflichen Kombinationsgabe, seinem eindringenden Scharfsinn und seiner überwiegenden rationellen Bildung Hülfsmittel genug, bei Meinungsverschiedenheiten seine Ansichten durchzufechten. Goethe trat, wenn es sein mußte, wie z. B. bei dem Abendmahl in der Maria Stuart, doch nur milde und leise auf. Daß er aber Minister war, kam bei allen Menschen weniger, als bei Schiller, in Frage. Goethe nahm manches stillschweigend hin, was sich der andere gewiß nicht hätte gefallen lassen. Er schrieb ihm einmal in Betreff einer Anmerkung über ihn selbst und Wieland in dem Aufsatz über naive und sentimentalische Dichter: „Da das Ganze so weit und breit ist, so scheint es mir bei näherer Ueberlegung zu enge und zu spitz auszulaufen, und da diese Spitze gerade zwischen mir und einem alten Freunde hineinfällt, so macht's mir wirklich ein wenig bange."[2] Hierauf antwortete Schiller,

[1] Briefwechsel mit Zelter, Theil 4, S. 23.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 1, S. 268 f. Es ist die lange Anmerkung in Schiller's Werken in E. B. S. 1247. 2. (Oktavausg. B. 12, S. 275) gemeint.

über den Ausdruck breit pikirt, daß der eigentliche Schluß erst im ersten Stücke des neuen Jahrs erfolge — „Sie und Wieland fallen also in die Breite, und ich denke, wenn der Aufsatz ordentlich geendigt sein wird, soll der Totaleindruck und das Sachinteresse jeder Privatbeziehung vorbeugen.“ Schiller enthielt sich nicht, wenn es sein mußte, unverholen einen Tadel auszusprechen, z. B. über die Art, wie der Freund die Kategorientafel auf naturwissenschaftliche Gegenstände anwandte.[1] Goethe ist immer milde und vermittelnd in seinem Urtheile über Menschen und Dinge, Schiller stellt oft scharf und herb seine entgegengesetzte Ansicht auf, wie z. B. über Iffland und dessen Vorhaben, den Pygmalion von Benda zu spielen,[2] über das Athenäum der Schlegel,[3] und wo Goethe im Streit mit einem Dritten ihm im Irrthum zu sein scheint, gibt er dem Andern unverholen Recht.[4]

Aus dem Vorgetragenen geht hervor, daß dieser Bund, welcher allen Affekt ausschloß und persönlichen Antheil nur mittelbar aufnahm, mehr ein Werk der Natur, als der Menschen war. Diese zeigte sich auch hier durch Anziehen und Abstoßen organisch wirksam, und was sie gegründet hatte, sollte auch nur durch sie zerstört werden. Wir werden diese Kunstfreundschaft noch durch die übrigen Lebensjahre Schiller's fortbestehen sehen.

Als Schiller die Maria Stuart beendigt hatte, wandte er sich nach kurzer Frist wieder zu einem neuen Gegenstand. Es war die Jungfrau von Orleans, welche er schon am ersten Juli 1800 begann, nachdem er im Dichten eine Pause von nicht ganz einem Monate gemacht hatte. Er studirte für dieses Sujet vorzüglich die Sammlung von acht und zwanzig Handschriften über den Verdammungs- und

[1] Siehe Theil 3, S. 355.

[2] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 4, S. 166 f.

[3] Ebendas. S. 252 u. S. 254 f., S. 258 u. S. 262.

[4] Ebendas. S. 250. Nach obiger Darstellung läßt sich die Wahrheit des Schlegel'schen Epigramm's ermessen:

„Viel kratzfüßelnde Bücklinge macht dem gewaltigen Goethe
Schiller; dem schwächlichen nickt Goethe's olympisches Haupt.“

Revisionsproceß der Johanna, welche Del Averdy, Ehrenmitglied der Pariser Akademie der Inschriften und schönen Wissenschaften, in dem dritten Band der Notices et Extraits des Manuscripts de la Bibliotheque du Roi, zu Paris im Jahr 1790 herausgegeben hatte. Ob Schiller durch diese kritisch bearbeitete, und mit historischen Erläuterungen versehene Zusammenstellung, der Hauptquelle dieser Geschichte, zu seiner dramatischen Idee erst geführt wurde, oder ob er dieselbe zur Lektüre dieses Werkes mitbrachte, ist unbekannt.

Die Anordnung des neuen Stückes kostete ihm viele Mühe und Zeit. „Ich beneide Sie darum", schrieb er am 26. Juli an Goethe, welcher damals, um den Tankred für die Bühne zu bearbeiten, in seine Jenenser Einsamkeit gegangen war, „daß Sie doch etwas wirklich entstehen sehen. In diesem Fall bin ich noch nicht, weil ich über das Schema meiner Tragödie noch immer nicht in Ordnung bin, und noch große Schwierigkeiten aus dem Weg zu räumen habe. Ob man gleich bei jedem neu zu producirenden Werk durch eine solche Epoche hindurch muß, so gibt es doch stets das peinliche Gefühl, als ob nichts geschähe, weil am Abend nichts kann aufgezeigt werden. Was mich bei meinem neuen Stücke besonders inkommodirt, ist, daß es sich nicht so, wie ich wünsche, in wenig große Massen ordnen will, und daß ich es in Absicht auf Zeit und Ort in zu viele Theile zerstückeln muß, welches, wenn auch die Handlung selbst die gehörige Stetigkeit hat, immer der Tragödie widerstrebend ist." Doch hoffte er am Ende Juli, Goethen, wenn er zurückkomme, das fertige Schema vorlegen zu können.

„Mein Stück führt mich in die Zeiten der Troubadours," berichtete er weiter, „und ich muß, um in den rechten Ton zu kommen, auch mit den Minnesängern mich bekannter machen. Es ist an dem Plan dieser Tragödie noch gewaltig viel zu thun, aber ich habe große Freude daran, und hoffe, wenn ich bei dem Schema länger verweile, in der Ausführung alsdann desto freier fortschreiten zu können." Auf der Weimaraner Bibliothek, fügte er hinzu, müsse er sich zu seinem Zwecke eine ganze Literatur zusammen suchen.

Im August miethete er sich in Oberweimar ein; von seiner Familie getrennt, wollte er hier in der Einsamkeit ruhig arbeiten, wie er es früher in Ettersburg gethan hatte. Aber zuerst ermattete die anhaltende Hitze Geist und Körper, dann ward er durch das Uebelbefinden seiner Frau wieder nach der Stadt zurückgerufen, und endlich störte ihn ein verdrießlicher Tumult. „Der tollste Zufall von der Welt muß mich hier einer — Hochzeit, die vielleicht auf sechs Meilen die einzige in der Gegend ist, gegenüber logiren, gerade da ich aus der Stadt geflüchtet bin, um dem Geräusch zu entgehen. Ich habe die ganze Nacht nicht geschlafen und selbst der Vormittag wurde mir verdorben, weil man unter Geschrei und Späßen die Aussteuer der Braut aufpackte. So verschwört sich alles gegen meinen Fleiß, und ich werde noch einige Zeit brauchen, fürchte ich, um im Gange zu sein."

Erst nach langen Vorbereitungen im September, als er wieder nach Weimar zurückgekehrt war, schreibt er, „daß er nun förmlich beim Anfange angefangen habe!" Langsam, aber gründlich rückte die Arbeit voran. „Bei der Armuth an Anschauungen und Erfahrungen von außen, die ich habe, kostet es mir jederzeit eine eigene Methode und viel Zeitaufwand, den Stoff zu beleben. Dieser Stoff ist keiner von den leichten und liegt mir nicht nahe." Unausgesetzt blieb er an seinem Geschäft, ohne sich Zerstreuungen zu erlauben. Kaum daß er Goethen in Jena auf einen Tag besuchte. So kam er denn so weit, daß er am 11. Februar des Jahres 1801 dem Freunde die ersten drei Akte vorlesen konnte, denn er brauchte nach seiner Versicherung eines gewissen Sporns, um mit frischer Thätigkeit bis zum Ziel zu gelangen. Im März flüchtete er sich mit seinem unvollendeten Werke in seinen einsamen Garten bei Jena, aber ungeachtet des schönen Wetters wollte er doch mit dem Erfolg seiner Arbeit nicht ganz zufrieden sein. „Was mein eigenes Thun betrifft", schreibt er, „so kann ich noch nicht viel Gutes davon sagen. Die Schwierigkeiten meines jetzigen Pensums spannen mir den Kopf noch zu sehr an; dazu kommt die Furcht, nicht zur rechten Zeit fertig zu werden; ich hetze und ängstige

mich und es will nicht recht damit fort. Wenn ich diese pathologischen Einflüsse nicht bald überwinde, so fürchte ich, muthlos zu werden." Doch geschah täglich etwas, so daß er hoffen konnte, bis Ostern, bis zu welcher Zeit er nur noch über seinen Garten disponiren konnte, die rohe Anlage des Stückes vollends hinzuwerfen, daß ihm in Weimar nur noch die Rundung und Polirung übrig bliebe.

Wenn man diese unsägliche Mühe und lange Zeit berücksichtigt, welche unserm Schiller und damals auch Goethen, der zu dieser Zeit langsam an seinem Faust fortarbeitete, das Dichten kostete, so kann man sich des Urtheils nicht erwehren, daß die Reflexion und Theorie ihre Produktionskraft sehr geschwächt hatten, so wie sie ihren Produkten selbst im Wesentlichen vielleicht mehr schadeten, als nützten. Wenn Schiller es mit Dingen nicht so erstaunlich genau genommen hätte, worauf in der Poesie wirklich nicht so sehr viel ankommt, wenn er nicht von vornen herein und bei jedem Schritt, den er that, alles berücksichtigt und berechnet hätte; sollte es ihm bei der hohen Reife seiner Ausbildung und seiner mannigfachen Uebung nicht ein Leichtes geworden sein, in einem Monat oder in zwei mit Behaglichkeit eine Tragödie zu Stande zu bringen? So aber machte er sich ein Spiel der Einbildungskraft zu einem mühsamen und oft sauern Geschäft. Er hätte sich eine gewisse Leichtfertigkeit zum Grundsatze machen können, da er schon durch seine ernste Natur und gründliche Bildung alles beinahe zu schwer nahm. Dann wäre seine Dichtung auch oft gefälliger geworden. Er erschwerte sich sein dramatisches Dichten aber auch dadurch, daß er keine Folge von Dramen dichtete. Wallenstein, Maria Stuart, die Jungfrau von Orleans, Wilhelm Tell, Demetrius spielen alle an verschiedenen Orten und in andern Zeiten! Jedes von diesen Stücken erforderte besondere Vorstudien.

Während sich nun die Arbeit auf solche Weise verlängerte, trat auch wieder eine schlimmere Jahreszeit ein, und der Einsiedler (denn Weib und Kind hatte er in Weimar zurückgelassen) wurde durch den unaufhörlichen Wind belästigt, welchem er auch bei verschlossenen Zimmern nicht ausweichen

konnte und der ihn am Ausgehen hinderte, indem er ihm die Brust angriff. Zuletzt meinte er, er habe doch so viel zu Wege gebracht, als er in eben so vieler Zeit zu Weimar würde ausgerichtet haben. „Ich habe also zwar nichts in der Lotterie gewonnen, habe aber doch im Ganzen meinen Einsatz wieder.“ Am ersten April kehrte er wieder dahin zurück; der vierte Akt war die Ausbeute, die er mitbrachte. Am sechszehnten April endlich war das Werk vollendet, an welchem er also nicht ganz neun Monate gearbeitet hatte. „Es ist so brav, gut und schön“, schrieb Goethe in seiner allgemeinen, kurz abfertigenden Art, „daß ich ihm nichts zu vergleichen weiß.“ Auch dem Herzog theilte er auf Verlangen das Manuskript mit, und das Werk machte auch auf ihn unerwarteter Weise eine große Wirkung; er meinte aber, es könne nicht gespielt werden. Dieser Meinung war Schiller anfangs auch, und weil er das Stück für ein bedeutendes Honorar an Unger in Berlin verkauft hatte, welcher es als Kalender zur Herbstmesse ausgeben wollte, nahm er sich vor, es nicht auf die Bühne zu bringen. Es schreckte ihn überdieß, wie er sich ausdrückt, auch die schreckliche Empirie des Einlernens, des Behelfens und der Zeitverlust der Proben davon zurück, den Verlust der Stimmung nicht einmal mitgerechnet. Goethe aber, welcher das Weimar'sche Theater durch dieses vorzügliche Stück zu bereichern wünschte, antwortete hierauf sehr freundlich: „Einer Vorstellung Ihrer Jungfrau möchte ich nicht ganz entsagen. Sie hat zwar große Schwierigkeiten, doch haben wir schon große genug überwunden; aber freilich wird durch theatralische Erfahrungen Glauben, Liebe und Hoffnung nicht vermehrt. Daß Sie persönlich etwas Besseres thun können, als sich einer solchen Didaskalia unterziehen, bin ich selbst überzeugt. Es käme darauf an, ob ich bei meiner jetzigen Halbthätigkeit dazu nicht am besten taugte. Doch davon wird sich reden lassen, wenn wir wieder zusammen kommen.“ [1]

Durch solche ermunternde Stimmen ließ sich Schiller gerne vermögen, seine Johanna, während sie bei Unger in Berlin als niedlicher Kalender auf das Jahr 1802, ohne Angabe

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Th. 6, S. 47.

der Auftritte, gedruckt wurde, auch für die Bühne einzurichten. Von den Theaterdirektionen von Berlin, Leipzig, München, Hamburg trafen Briefe ein, in welchen das Stück verlangt wurde. Johanna wurde in diesem Jahre noch in Leipzig gegeben, bei welcher Vorstellung, wie wir unten erzählen werden, Schiller selbst gegenwärtig war; am Neujahrstage 1802 kam zur Einweihung des neuerbauten Schauspielhauses die Tragödie in Berlin und noch in demselben Jahre in Weimar auf die Bühne. August Wilhelm Schlegel, welcher sich damals in Berlin aufhielt, hatte in einem Brief seine verehrte Freundin, Madame Unzelmann, empfohlen, welche durch ihr meisterhaftes Spiel als Maria Stuart sogar den scharf richtenden Bernhardi mit Bewunderung erfüllt hatte, daß Schiller ihr die Hauptrolle seines neuen Stückes zuwenden möge, da nur sie dieselbe würdig zu geben im Stande sei. Sie trage die Verse mit einer Sauberkeit und Zierlichkeit vor, versicherte Schlegel, als wäre sie von jeher daran gewöhnt gewesen, und habe dabei die Achtung vor dem Dichter, nie ein Wort verloren gehen zu lassen. Die Kleinheit ihrer Figur werde bei diesem weiblichen Heldencharakter kein Hinderniß sein, man vergesse sie ganz über der Kühnheit und Energie der Bewegungen, die sie bei ihrem zarten Bau in gewaltsamen Situationen zeige. Die Darstellung übertraf an Pracht und Glanz jede Erwartung. Iffland ließ es sich angelegen sein, die Meisterwerke seines Jugendfreundes durch eine angemessene Aufführung zu verherrlichen. Er schrieb damals an Schiller: „Wie viel ist das deutsche Theater Ihnen schuldig, und wie dringend müssen alle Verehrer der Kunst Sie bitten, daß Sie nicht ermüden, der verlassenen Stätte sich anzunehmen. Wallenstein! Maria Stuart! Damit ward die große Bühne eröffnet. Alles lebte in mir, da ich sie las, und da ich sie wiedergab. Vor Erscheinung dieser Kolossen war ich bemüht, das große Trauerspiel in gereimter Sprache wieder einzuführen. Publikum und Künstler bedurften Erhebung. Die Jungfrau von Orleans hat die schöne Stimmung vollendet.“ Goethe legt das Zeugniß ab:[1] „Es war der

[1] Goethe's Werke in Duodez, B. 31, S. 120.

Thätigkeit Iffland's vorbehalten, bei den reichen Mitteln, die ihm zu Gebote standen, durch eine glänzende Darstellung dieses Meisterstücks sich für alle Zeiten in den Theater-Annalen einen bleibenden Ruhm zu erwerben." Schiller selbst glaubte, daß durch diesen außerordentlichen Aufwand in Kostüme und Scenerie besonders beim Krönungszuge der Zuschauer vom Gehalt des Stückes abgezogen und für denselben unempfindlich gemacht werde. „Wenn Schiller seine Jungfrau von Orleans jetzt sehen will," schreibt Zelter an Goethe,[1] so muß er nach Berlin kommen. Die Pracht und der Aufwand unserer Darstellung dieses Stücks ist mehr, als kaiserlich; der vierte Akt desselben ist hier mit mehr denn achthundert Personen besetzt und, Musik und alles andre mit inbegriffen, von so eklatanter Wirkung, daß das Auditorium jedesmal in Extase davon geräth. Die Kathedrale mit der ganzen Dekoration, welche in einem langen Säulengange besteht, durch den der Zug in die Kirche geht, ist im Gothischen Styl. Daß das italienische große Hoftheater dadurch in die größte Verlegenheit geräth, indem es nun gar nichts mehr übrig behält, das Auge an sich zu bringen, können Sie sich vorstellen, und die Italiener schimpfen nicht wenig über diesen Unfug."

Aus den Monaten Februar, März und April dieses Jahres 1801, in welchem die Jungfrau von Orleans vollendet wurde, ist jene Schiller'sche Gesprächslese, welche uns seine Schwägerin, Frau Karoline von Wolzogen, in der Biographie aufbewahrt hat.[2] Es hielt sich damals in dem Hause Schiller's die zwanzigjährige Tochter des Bruders seiner Schwiegermutter auf, Christine von Wurmb, die in der Folge die Gattin des Gymnasialdirektors Abeken in Osnabrück wurde. Ohne hübsch zu sein, zeichnete sie sich durch eine herrliche Stimme aus, welche mehr auszubilden der nächste Zweck ihres Besuches war, wie denn auch kurz vor ihrer Ankunft ein besseres, neues Klavier war angeschafft worden. Dabei besaß sie ein gutes Urtheil und ein ernstes Interesse für edle Bildung, weßwegen sich Schiller besonders

[1] Briefwechsel, Theil 1, S. 84 f.
[2] Schiller's Leben, Theil 2, S. 204 bis S. 22[illegible].

lebhaft für sie interessirte. Das sinnige Mädchen bemerkte sich damals in ihrem Tagebuche die inhaltvollen Aussprüche, womit der unvergleichliche Mann auch die alltägliche Unterhaltung zu bereichern wußte, und machte in späterer Zeit der Familie mit einer Abschrift dieser köstlichen Gedächtnißblätter ein schönes, willkommenes Geschenk. Zwar äußert sich über diese Tischgespräche Zelter ganz wegwerfend:[1] „Die Gedankenlese am Ende des Buchs aus Schiller's persönlicher Unterhaltung, durch Relation des Fräuleins von Wurmb, hätte wohl wegbleiben können. So heißt es, Schiller habe gesagt: „„Man dürfe Kindern nicht zu früh einen Begriff von Gott beibringen, die Forderung müsse vielmehr von innen herausgehen."" — Was die Kinder betrifft, die verstehen schon, wer ihnen nur nicht sagen will, was man selber nicht weiß. Dagegen kommt es ganz anders heraus, wenn Schiller selber sagt: „„Er wäre zuweilen unphilosophisch genug, alles was er von der Elementar-Aesthetik wisse, für einen empirischen Vortheil, für einen Handwerksgriff hinzugeben.""

Ich meine, daß Schiller beide Aussprüche ganz gut mit einander habe thun können: die Theorie habe für die poetische Praxis keinen Werth, und man solle dem religiösen Gefühl durch eine dogmatische Religionslehre nicht vorauseilen; ja daß beide Sätze sich gar nichts angehen, geschweige daß sie sich widersprächen. „Einen Begriff von Gott beibringen zu wollen"[2] sagte Schiller, denn man wird ihnen nicht einmal den Begriff beibringen können, den man sich von Gott selbst gebildet hat. So hielt sich Zelter an eine falsch verstandene Einzelheit, statt den Sinn des Ganzen zu würdigen. Goethe verstand das besser, und Zelter hatte zum Unglück vergessen, was ihm sein Herr und Meister selbst schon früher geschrieben hatte, sonst wäre er gewiß anderer Ansicht gewesen. Goethe spricht davon, daß jene Bildnisse aus der biblischen Geschichte, in denen uns doch nur die gemeine, nichtssagende Natur von frömmelnden Künstlern

[1] Briefwechsel mit Goethe, B. 6, S. 220.
[2] Schiller's Leben von Frau von Wolzogen, Theil 2, S. 213.

dargestellt wird, zu verwerfen seien, und fährt dann fort:[1]

„Was gehen sie mich an! Haben wir doch unsern Moses und unsre Propheten. Ich will nicht zu sagen unterlassen, was mir gerade einfällt. Schillern war eben diese Christustendenz eingeboren, er berührte nichts Gemeines, ohne es zu veredlen. Seine innere Beschäftigung ging dahin. Es sind noch Manuskriptblätter da, aufgezeichnet von einem Frauenzimmer, die eine Zeit lang in seiner Familie lebte. Diese hat einfach und treulich notirt, was er zu ihr sprach, als er mit ihr aus dem Theater ging, als sie ihm Thee machte und sonst; alles Unterhaltung im höhern Sinne, woran mich sein Glaube rührt: dergleichen könne von einem jungen Frauenzimmer aufgenommen und genutzt werden. Und doch ist es aufgenommen worden und hat genutzt, gerade wie im Evangelium: Es ging ein Sämann aus zu säen" rc.[2]

Der Direktor Abeken hatte nämlich dieses Manuskript auch Goethen zu seinem Geburtstage durch Eckermann im Einschluß überreichen lassen, und als ihn Eckermann bei Tisch fragte, was das Paket von Abeken enthalte, sprach sich Goethe in folgenden Worten aus, welche ich, obgleich sie anfänglich das eben Erzählte nur wiederholen, nicht weglassen könnte, ohne diese Biographie einer schönen Zierde zu berauben.[3]

„Es ist eine merkwürdige Sendung", sagte Goethe, „die mir viele Freude gemacht hat. Ein liebenswürdiges Frauenzimmer, bei der Schiller den Thee getrunken, hat die Artigkeit gehabt, seine Aeußerungen niederzuschreiben. Sie hat alles sehr hübsch aufgefaßt und treu wiedergegeben, und das lieset sich nun nach so langer Zeit gar gut, indem man dadurch unmittelbar in einen Zustand versetzt wird, der mit tausend andern bedeutenden vorübergegangen ist, in diesem

[1] Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, B. 6, S. 55.

[2] Das Folgende, was Goethe sagt, daß dessenungeachtet Schiller beim Theetisch einem jungen Frauenzimmer gegenüber sich nicht zur bildlichen Darstellung eigne, obgleich noch besser, als die Samariterin vor Christus, gehört nicht mehr hieher.

[3] Eckermann's Gespräche mit Goethe, Theil 2, S. 11 f.

Fall aber glücklicherweise in seiner Lebendigkeit auf dem Papiere gefesselt worden. Schiller erzählt hier, wie immer, im absoluten Besitz seiner erhabenen Natur; er ist so groß am Theetisch, wie er es im Staatsrath gewesen sein würde. Nichts genirt ihn, nichts engt ihn ein, nichts zieht den Flug seiner Gedanken herab; was in ihm von großen Ansichten lebt, geht immer frei heraus ohne Rücksicht und ohne Bedenken. Das war ein rechter Mensch, und so sollte man auch sein! Wir Andern dagegen fühlen uns immer bedingt; die Personen, die Gegenstände, die uns umgeben, haben auf uns ihren Einfluß; der Theelöffel genirt uns, wenn er von Gold ist, da er von Silber sein sollte, und so, durch tausend Rücksichten paralysirt, kommen wir nicht dazu, was etwa Großes in unserer Natur sein möchte, frei auszusprechen. Wir sind Sklaven der Gegenstände, und erscheinen geringe oder bedeutend, je nachdem uns diese zusammenziehen oder zu freier Ausdehnung Raum geben."

Und so könnte man sagen, bringt das im Glauben Unternommene immer neue Früchte, daß jene Gespräche, welche gewiß Jeder mit hohem Genuß bei Frau von Wolzogen nachlesen wird, Goethen zu dieser vortrefflichen Charakteristik veranlaßten. Wie ich überall auf den durchgängigen Unterschied beider Männer aufmerksam mache, so bemerke ich, daß auch hierin der nach außen gewandte Realist dem in sich gekehrten Idealisten entgegenstand. Böttiger bezeugt, Goethe habe nicht den Muth, gewissen äußern Eindrücken zu widerstehen. Viele Menschen fliehe er schon darum, weil sie Tabak rauchten, und ein neben seinem Hause wohnender Leineweber, den er vergeblich zu verbannen gesucht, habe ihn durch sein Pochen und Anschlagen an den Weberstuhl oft nach seinem Gartenhause vor der Stadt oder nach Jena getrieben.[1] Wie Schiller weniger abhängig von seiner Stimmung war, so war er es auch weniger von der Außenwelt.

Schon im Jahr 1800 beabsichtigte Schiller einen kleinen Ausflug nach Lauchstädt zu machen, wo er mit seinem

[1] Böttiger's Literarische Zustände und Zeitgenossen aus seinem Nachlaß. B. 1, S. 57 f.

Körner zusammenzutreffen gedachte. Dieser jedoch ward unerwartet verhindert zu reisen, was Schillern aber sehr erwünscht kam, indem sich bei der drückenden Hitze im Juli wieder Krämpfe und Schlaflosigkeit einstellten. Als nun Goethe im Sommer 1801 in Pyrmont war, faßte Schiller den Entschluß, an die Ostsee zu reisen, um in Dobberan das Seebad zu versuchen. „Viel Vergnügen," schreibt er, „erwarte ich mir zwar nicht von dieser Reise, ja in Berlin fürchte ich peinliche Tage, aber ich muß neue Gegenstände sehen, ich muß einen entscheidenden Versuch für meine Gesundheit machen; ich wünsche einige gute Theatervorstellungen, wenigstens einige vorzügliche Talente zu sehen. Meine Erwartungen sind so, daß sie eher übertroffen, als getäuscht werden können." [1]

Warum diese Reise, welche nicht ganz einen Monat dauern sollte, unterblieb, wissen wir nicht bestimmt anzugeben. Sie zog sich auf eine kleinere zu Körner nach Dresden zusammen. In seinem Notizenbuch finden sich die Stadien des Weges genau verzeichnet. Er verließ Weimar mit seiner Familie und Frau Karoline von Wolzogen, deren Gemahl damals in Rußland abwesend war, am sechsten August 1801, kam diesen Tag bis nach Naumburg, den andern Tag erreichte er Leipzig, übernachtete am achten August in Oschatz, und langte am nächsten in Dresden an, von wo die Reisenden sich nach dem Körner'schen Weinberg in Loschwitz begaben, wo ihnen der Freund sein Wohnhaus eingeräumt hatte. Den kleinen Gartensaal, in dem er seinen Don Karlos vollendet hatte, sah er mit Vergnügen wieder, und er verlebte hier zum letzten Mal glückliche, genußreiche Tage. Alte Freunde und neue Bekannte, die schöne Natur und die Kunst, freundliche Jugenderinnerungen und frische poetische Ideen und Plane wechselten mit einander ab, ihm diesen Aufenthalt bei Dresden zu verschönern und ihn zu erheitern und zu beleben. Bis zum ersten September verweilte er in ländlicher Zurückgezogenheit, und zog dann nach Dresden. Er logirte sich in die zweite Etage eines in der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 6, S. 53 f.

Pirnaischen Straße nahe bei der Post gelegenen Hauses ein, wo ihn aber das beständige Geraffel der Wagen, welches unaufhörlich ertönte und seine Wohnung erschütterte, bisweilen in hohem Grade ungeduldig machte.[1] Den Abend und müßige Tagesstunden brachte er in der Körner'schen Familie zu, wo sich die Hausfreunde einzufinden pflegten, unter denen Graf Geßler, der früher preußischer Gesandter in Dresden war, die Unterhaltung mit Schiller immer am meisten in Anspruch nahm.

Da gerade zu dieser Zeit der früher abgebrannte Flügel des Weimar'schen Schloßes wieder aufgebaut war, hatte der Herzog beschlossen, für den großen Saal vier Bilder aus dem Leben Bernhards von Weimar malen zu lassen. Nun gedachte Schiller, diesen Helden durch ein Trauerspiel zu verewigen, und daher ging die Meinung des Herzogs dahin, daß diese Bilder zugleich Scenen aus dem Trauerspiele darstellen sollten. Zwei derselben waren Schiller's Landsmann, dem Maler Hartmann in Dresden, vorläufig übertragen, und es war natürlich, daß der Künstler die Anwesenheit Schiller's benutzte, um sich hierüber mit ihm zu besprechen und zu berathen. Bei dieser Gelegenheit äußerte nun Schiller, daß er allerdings beabsichtige, diesen Gegenstand für die Bühne zu bearbeiten; doch habe die Aufgabe ganz besondere Schwierigkeiten, da die Geschichte des Herzogs nicht unmittelbar den Stoff zu einem Drama darbiete, sondern dieser erst geschaffen werden müsse. Er habe zwar anfangs die Idee gehabt, die Zeit nach der Uebergabe Breisach's für seine Darstellung zu wählen, und alles was auf diplomatischem Wege zwischen dem Herzoge und dem französischen Hofe vorgefallen und verhandelt worden wäre — die Zwistigkeiten wegen der Besitznahme Breisach's, das abgelehnte Anerbieten Richelieu's, dem Herzog seine Nichte zur Gemahlin zu geben, die vergebliche Bewerbung desselben um die Hand der Princessin Rohan, besonders aber den Unwillen und die Eifersucht Richelieu's über die Festigkeit, Breisach für sich zu

[1] Diese und die folgenden Nachrichten sind aus einem Schreiben des Malers Ferd. Hartmann, welches mir Herr Hofrath von Reinbeck mitzutheilen die Güte hatte.

behalten und nicht zur Hälfte durch französische Truppen besetzen zu lassen, so daß der stolze und hinterlistige Kardinal dem Herzog endlich insgeheim Gift beibringen ließ — alles dieses habe er im dritten und vierten Akt auf die Bühne bringen und diese Aufzüge nach Paris verlegen wollen, denn er habe beabsichtigt, die Sache so zu behandeln, als hätte Bernhard von Weimar die von ihm abgelehnte Einladung, sich nach Paris zu begeben, wirklich angenommen. Schiller glaubte, hierdurch müßte das Stück an wahrem dramatischem Gehalt, an Mannichfaltigkeit der Situationen und zugleich an Interesse gewinnen, so wie es durch eine größere Verschiedenheit von Charakteren mehr Farbe und Kolorit erhalten würde, und er war außerdem der Meinung, daß diese in Paris spielenden Akte den vorzüglichsten Stoff zu einer malerischen Darstellung darbieten würden. Allein eine solche Entfernung von der Geschichte sei ihm doch zu bedenklich erschienen, und er habe daher den Plan vor der Hand in der Hoffnung aufgegeben, daß ihm vielleicht noch eine glücklichere, der Geschichte angemessnere Idee beikommen werde.

So unterblieb dieses Projekt ganz, wie so viele andere, und es erinnert uns an den Vorsatz Goethe's, Bernhard's von Weimar Biograph zu werden, was er aber ebenfalls aufgab, denn des Herzogs Größe bestehe weit weniger in Thaten, als in großen Entwürfen, in Visionen eines Reichs, das ihm sein Heldenmuth habe erwerben sollen.[1]

Schiller besuchte während seines Aufenthalts bei und in Dresden die Kunst- und wissenschaftliche Sammlungen, besonders die Gallerie, so wie die Ateliers der vorzüglichsten Künstler. Bekannte und Unbekannte drängten sich bei diesen Besuchen an ihn, um seine geistreichen Aeußerungen zu hören und bewunderten seine Ideenfülle, manchen Kennern dagegen schienen seine Urtheile allzusehr in den Principien der Weimar'schen Kunstfreunde befangen zu sein. Besonders interessirten und erfreuten ihn die plastischen Werke im Saal der Mengsischen Abgüsse. Unter Anderm beobachtete er den Torso des sogenannten Salbers im Antikensaale, die vollkommenste Arbeit in Marmor, die er noch

[1] K. A. Böttiger's Literarische Zustände u. s. w. B. 1, S. 65.

gesehen hatte, mit großem Antheil. Er war jetzt durch die häufigen Kunstgespräche mit Goethe und Meyer und durch die Lektüre ihrer Abhandlungen in den Propyläen schon mehr vorbereitet und geschickt, als früher, sich bildlicher Kunstwerke zu bemächtigen. Anschauungen legten sich bestimmend und erweiternd seinem mitgebrachten Urtheil unter und bereicherten ihn mit neuen Gefühlen und Ideen. Ungeachtet er sich selbst noch im Jahr 1803 das Interesse und den Sinn für die bildende Kunst absprach,[1] hatte er in ihr jedenfalls mehr Ausbildung, als in der Musik. Die Kunstanschauung liegt auch der ästhetischen Naturbetrachtung sehr nahe, welche bei ihm stets eine Lieblingserholung und wahre Herzensangelegenheit blieb, so selten er sie auch genoß.

Mit einer gewissen wehmüthigen Stimmung verließ Schiller mit den Seinigen am fünfzehnten September Dresden, als habe er eine Ahnung, daß er diesen Ort nicht wiedersehen werde. Die Körner'sche Familie begleitete die Zurückreisenden, über Hubertsburg und Hohenstädt, wo in den beiden nächstfolgenden Nächten verweilt wurde, nach Leipzig. Und hier war es, wo er am siebenzehnten September zum ersten Mal einer, in den Hauptrollen sehr gelungenen Aufführung seiner Johanna beiwohnte, und zugleich in dem Enthusiasmus des Publikums der mächtigen Wirkung seines Genius inne wurde. Als der Vorhang nach dem ersten Aufzug gefallen war, brach die Begeisterung der Zuschauer in den allgemeinen Ruf: Es lebe Friedrich Schiller! aus, und Pauken und Trompeten begleiteten den sich wiederholenden Glückwunsch. Als das Stück beendigt war, strömte alles eiligst aus dem Schauspielhaus, um den heraustretenden Dichter in der Nähe zu schauen, zu begrüßen, ihm zu danken. Wie nun Schiller erschien, traten die Versammelten aus einander, und ließen den Hochgefeierten in ehrfurchtsvoller Stille, mit entblößten Häuptern, durch ihre lange Reihe hindurchschreiten. Hie und da sah man einen Vater, eine Mutter ihre Kinder emporheben, und hörte sie ihnen die Worte zuflüstern: Der ist es! Dieser freie Ausdruck der

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Humboldt, S. 449.

innersten Verehrung, der reinsten Volksgunst wurde ihm noch durch die Theilnahme seiner mitbeglückten Familie, seiner mitempfindenden Freunde erhöhet und verklärt. So hatte ihn sein erhabener Glaube nicht getäuscht, da er sich in seiner Jugend, als armer, heimathloser Flüchtling, an das Herz des deutschen Volkes warf und von seinem Fürsten an die Menschheit appellirte.

Schon den folgenden Tag reis'te Schiller von Leipzig ab, übernachtete in Weißenfels und traf am zwanzigsten September wieder in Weimar ein, wo Madame Unzelmann von Berlin angekommen war, um ihn durch ihre meisterhafte Gastrolle der Maria Stuart zu erfreuen.

Zehntes Kapitel.

Jungfrau von Orleans.

In dem vorigen Kapitel durchliefen wir die äußern Umstände, unter denen die Jungfrau von Orleans gedichtet wurde. Wir werden jetzt diese Tragödie auf ihrem heimathlichen Boden, in der Seele des Dichters, erwachsen sehen, und aus ihren Elementen muß sie sich unserm Urtheile in Gehalt und Form so zusammenfügen, wie sie als Kunstwerk Sinn und Herz erfreut.

Ich knüpfe diese innere Bildungsgeschichte am füglichsten an die Idee des Schicksals an.

Wir haben früher die Schicksalsidee als die religiös aufgefaßte Nothwendigkeit in der Natur der Dinge begriffen, und haben hieraus der antiken Tragödie, die auf diesem Principe ruht, einen wesentlich religiösen Charakter zufließen sehen.[1] Daß Schiller selbst das Schicksal als eine überirdische Macht sich dachte, sieht man ganz deutlich aus seinem Wallenstein, welches Drama er durch diese Idee in eine höhere Ordnung der Dinge zu stellen suchte. Man erkennt seine Ansicht aber auch schon ganz bestimmt aus der Ode,

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

die Macht des Gesanges, wo er die Dichtkunst, welche den Menschen dem Irdischen entreiße, mit dem Schicksal vergleicht, und dieses als etwas Göttliches charakterisirt:

„Wie wenn auf einmal in die Kreise
Der Freude, mit Gigantenschritt,
Geheimnißvoll nach Geisterweise
Ein ungeheures Schicksal tritt —
Da beugt sich jede Erdengröße
Dem Fremdling aus der andern Welt,
Des Jubels nichtiges Getöse
Verstummt, und jede Larve fällt,
Und vor der Wahrheit mächt'gem Siege
Verschwindet jedes Werk der Lüge.
So rafft von jeder eiteln Bürde,
Wenn des Gesanges Ruf erschallt,
Der Mensch sich auf zur Geisterwürde,
Und tritt in heilige Gewalt;
Den hohen Göttern ist er eigen ꝛc.“

Während Schiller in allen Jugenddramen sich auf dem Grund der Freiheit im Kreise des Sittlichen, Politischen, Leidenschaftlichen, kurz innerhalb der weltgeschichtlichen Formen des natürlich Menschlichen gehalten hatte, betrat er mit seinem Wallenstein zuerst einen religiösen Standpunkt, indem er die ganze Handlung sogar mehr durch eine geheimnißvolle himmlische Macht bewegt werden ließ, als durch den Helden selbst. Es war natürlich, daß er diesen neuen tragischen Styl, den er mit so ernster Anstrengung und gründlichen Studium sich errungen, und den er so glänzend bewährt hatte, nicht sogleich wieder aufgab, sondern sich in der eingeschlagenen Laufbahn, bis er sie durchmessen, fortbewegte. Wie er nun die Schicksalsvorstellungen in seine Maria Stuart einspielen ließ, ist schon früher nachgewiesen worden. Er gab aber dem religiösen Element, in welches ihn die antike Schicksalsidee eingeführt hatte, in der Maria Stuart auch dadurch Ausdruck, daß er den religiösen Glauben und eine fromme Gesinnung innerhalb der Formen der katholischen Kirche zum Hauptbestandtheil des Charakters der schottischen Königin machte, und sie durch die heiligen Gebräuche dieser Kirche entsündigt werden ließ. In

der Jungfrau von Orleans ging er noch weiter und machte die überirdische Welt nach der Auffassung des Mittelalters zur Triebfeder der dramatischen Handlung, wie im Wallenstein das antike Schicksal. Er ließ, wie ein Kritiker sagt, das Schicksal als göttlichen Willen nach der Denkweise der mittlern Zeit mit aller Macht des griechischen Pathos eintreten. In der Maria ist das Ueberirdische als Glaube in das menschliche Gemüth gelegt, und wirkt psychologisch als Ueberzeugung, und selbst in den Versöhnungshandlungen im fünften Akte nur durch den Glauben: die ganze Tragödie beginnt und vollendet ihren Weg innerhalb der Sphäre des Natürlichen. Das Ueberirdische selbst stellt sich uns nur als menschliche Seelenerscheinung dar. In der Johanna greift das Ueberirdische in die diesseitige Welt bestimmend ein, und wirkt in wunderbarer Weise als eigene selbstständige und entscheidende Macht.

Ist aber die Maria im Geiste des Katholicismus der modernen Zeit, die Johanna im Geiste des Mittelalters gedichtet, so sind hiermit die zwei Hauptformen, welche der katholische Glaube überhaupt im Allgemeinen geschichtlich durchlief, dramatisch behandelt. Denn wenn auch die Einrichtungen der katholischen Kirche im Ganzen unverändert geblieben sind, so haben sich doch die Religionsideen ihrer Angehörigen mehr oder weniger aus der Wunderwelt und dem Reiche des Unmöglichen in die unangefochtene Stätte des Gemüthes zurückgezogen, und trotz der gleichen Formen hat die katholische Weltauffassung der neuern Kultur und den Rückwirkungen des Protestantismus nicht widerstehen können. Mit ächt poetischem Geiste und freier protestantischer Gesinnung verherrlichte Schiller zuerst den Katholicismus der neuern und dann den der mittlern Zeit. Indem er den tiefen und wahren Gehalt beider Vorstellungen künstlerisch gestaltete, machte er denselben zur Verklärung des ersten dramatischen Gemäldes und zum Träger des zweiten.

Erinnern wir uns, durch welche Verhältnisse Schiller zur Schicksalsidee geführt wurde,[1] so liegt es klar am Tage, wie er vom antik Religiösen im Wallenstein zum modern

[1] Siehe Theil 4, S. 11 ff.

Religiösen des katholischen Glaubens in der Maria Stuart und zum romantisch Religiösen in der Jungfrau von Orleans übergehen konnte. Es ist hier Eine Grundbewegung und ein inniger Zusammenhang, und dennoch macht jedes dieser Dramen ein eigenes Genre aus. Im Wallenstein herrscht die überirdische Macht als antikes Schicksal; in Maria Stuart lebt sie in dem Glauben der schottischen Königin und durch ihn; in der Johanna von Orleans bringt sie als Gottheit wunderkräftig den Glauben an sich selbst hervor und handelt durch das prophetische Heldenmädchen. Im ersten und letzten Stück sind Kräfte in Bewegung gesetzt, welche den Naturzusammenhang übersteigen; das erste Stück ist gewissermaßen eine Schicksalstragödie, das letzte eine Wundertragödie. In der Maria steigt alles Religiöse nur aus den Tiefen der menschlichen Seele hervor, ist durch den Glauben vermittelt. Nur in der Ferne erklingen einige bedeutungsvolle Stimmen des Verhängnisses.

Wenn wir haben früher zwei Grundgestalten der Tragödie, eine antike und eine moderne, welche man auch die religiös-mythische und die historische nennen könnte, feststellten, je nachdem der Held im Kampf mit dem ewigen Schicksal oder mit den festen Formen der bürgerlichen Ordnung untergeht,[1] wie bestimmen wir nach diesem Princip den Charakter der drei Stücke, von denen wir sprechen?

Von selbst versteht es sich, daß die Maria Stuart im Wesentlichen ein modernes Drama ist, obgleich das partikular Persönliche allzusehr überwiegt, und es sich nicht genug hervorstellt, daß die Königin im Konflikt mit den größten Völker- und Weltverhältnissen ihren Untergang findet. Das religiöse Element ist in die natürlichen Aeußerungen ihres Gemüthslebens eingeschlossen.

Indem aber Schiller das antike Schicksal in dem neuern Drama wieder herstellen wollte, brachte er es im Wallenstein und in der Jungfrau von Orleans noch nicht weiter, als zu einer Verbindung des antiken mit dem modernen Princip. Im Wallenstein nämlich behielt er, wie ich

[1] Siehe Theil 1, S. 312 ff.

nachgewiesen habe,[1] wahrscheinlich zum Theil unabsichtlich und durch die Tendenz des Ganzen gezwungen, aus der frühern Anlage die neuere dramatische Grundidee eines Kampfes mit bestehenden Weltformen neben dem alten Princip bei. In der Johanna dagegen ist die Schicksalsmacht zu einem wunderthätigen Eingreifen des göttlichen Willens umgebildet, und die Jungfrau fällt nicht, wie die alten Helden, im Streit mit diesem christlichen Schicksal der Vorsehung, sondern „Gottes dunkler Schickung" fromm ergeben, verfolgt sie einen großen politischen Zweck, für welchen sie siegend untergeht. Die Tragödie hat in so fern einen antiken Gehalt, als in ihr das geheimnißvolle wunderbare Walten einer überirdischen Macht in menschlichen Dingen veranschaulicht wird, und der göttliche Wille, wenn auch nur vorübergehend, in eine höchst tragische Kollision mit den tiefsten menschlichen Empfindungen der heiligen Jungfrau tritt. Aber ihre Thaten selbst gehen auf einen großen volksthümlichen Gegenstand, auf die Befreiung Frankreichs und die Thronerhebung des rechtmäßigen Herrschers. Der Kampf für diesen erhabenen Zweck ist der Hauptinhalt der Tragödie, und diese gehört in so weit offenbar der modernen Gattung an.

Wenn in dieser Beziehung beide Dramen innig verwandt sind, so treten sie wieder in einer andern Rücksicht auseinander. In der Jungfrau von Orleans ist alles rascher Entschluß und kühn begeisterte That, obgleich der Wille der Heldin nicht selbst die tiefste Quelle ihres Thuns ist, ja sie später ihren menschlichsten Trieb bezwingen muß, um ihre Mission zu erfüllen. Bei Wallenstein dagegen finden wir überall ein reflektirendes Zaudern und eine lähmende Unschlüssigkeit, bis er sich endlich durch das umstrickende Schicksal zum Handeln gezwungen sieht. Hierdurch hat Wallenstein eine größere Aehnlichkeit mit Maria Stuart, welche gar nicht zu handeln, sondern nur zu leiden und zu dulden vermag, und diese letzte Tragödie bildet gegen unser Trauerspiel den stärksten Gegensatz. In jenem Stücke schmachtet

[1] Siehe Theil 4, S. 31 ff.

eine Unglückliche im Gefängnisse, in diesem sehen wir die Führerin eines großen Völkerkrieges.

„Bis jetzt noch ist alles nur ein mächtiges Streben der Kräfte in unserer Poesie," sagt ein Kritiker, „und so wird gewissermaßen jedes genialische Werk sich selbst seine eigene Gattung." Dieses allgemeine Urtheil gilt ganz eigentlich von Schiller's unnachläßlichem Suchen nach dem Besten und von diesen Dramen. Alle drei sind vom Standpunkte ihres Urhebers aus nichts, als verschiedenartige Versuche des idealisirenden Dichters, für den tragischen Kothurn der neuern Zeit die reinste Form und den edelsten Gehalt zu gewinnen. Sein Zweck bei allen diesen Kunstwerken war, „dem Drama durch Verdrängung der gemeinen Naturnachahmung Luft und Licht zu verschaffen."[1] Es konnte ihm jetzt nicht mehr wie ehemals darum zu thun sein, durch sententiöse Stellen Eindruck zu machen und durch glänzende Partien zu bestechen, oder durch das Feuer, womit seine Helden seine eigenen sittlich politischen Ueberzeugungen vortrugen, hinzureißen. Sein Augenmerk war überhaupt nicht mehr vorzugsweise auf den Inhalt gerichtet. Nachdem er seit seinem Don Karlos in der rhythmischen Sprache einen schönern Leib für seinen Dialog gefunden hatte, war er unaufhörlich bemüht, auch durch andere Hülfsmittel die Großheit der griechischen Tragödie auf unsere Bühne zurückzuführen und das Ideale symbolisch zu gestalten. Denn sowohl das Walten des antiken Schicksals, als die Frömmigkeit des gottergebenen Gemüths und die Entsündigung durch Beichte und Abendmahl, als endlich die Wunder der göttlichen Weltregierung sind eigentlich in diesem Kunstgebrauch nur Andeutungen ewiger Ideen, Symbole unserer idealen Betrachtung der Dinge. Es sind nur verschiedene Einheiten, aus denen er seine Schöpfungen entfaltete, aber er schlug diese mehrfachen Wege aus dem einen und demselben Bestreben ein, um seinen Stücken in allen ihren Theilen eine ideal poetische Gestalt zu geben. Diesem Triebe genügte er in jedem folgenden Drama in höherm Grade, und die Jungfrau von Orleans

[1] Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Theil 3, S. 396.

ist ohne Frage am meisten von der prosaischen Wirklichkeit entfernt. Während der Dichter im Wallenstein, wo er sich auf Goethes stillen Einfluß eines genauen Studiums der Natur befließ, dieser Richtung nur in der idealischen Liebesepisode und in der Einführung der Schicksalsidee einen Ausdruck geben konnte, in der Maria Stuart aber nichts dargestellt werden konnte, als die religiöse Versöhnung eines liebenswürdigen, seine frühern Vergehungen büßenden Weibes, ist in unserer Tragödie ein gotterfüllter Charakter die Hauptperson.

Wenn man also einwenden wollte, daß die Wunder die Täuschung aufheben, so würde Schiller antworten, daß er gerade dieses bezweckt habe. Schlegel bemerkt richtig, das Wunderbare habe den Vorzug zugleich geglaubt und nicht geglaubt zu werden, geglaubt in so fern es sich auf den Zusammenhang mit andern Meinungen stütze, nicht geglaubt, indem man sich doch niemals durch eine so unmittelbare Theilnahme hinein versetze, als in dasjenige, was die Farbe des alltäglichen und benachbarten Lebens an sich trage. Das Wunderbare leistet ihm hier in hohem Grade das, was er im Prolog zu Wallenstein's Lager schon vom — Reime rühmt.[1] Die Täuschung, welche die Muse schafft, wird durch das Wunderbare in einen „aufrichtigen Schein" verwandelt; und indem dasselbe sogar das tiefste Pathos in leichterm Spiele bewegt und uns so gegen den bloßen Stoff gleichgültiger macht, bringt es die ächt poetische Stimmung hervor. Wir fühlen uns zugleich mächtig ergriffen und erschüttert, aber unserer Freiheit sind wir nicht beraubt, denn wir wissen es, daß der Gegenstand unserer Rührung nur ein Spiel ist.

Hieran schließt sich die Frage, warum Schiller sein Werk eine romantische Tragödie nannte, was er aber nicht in der ersten Ausgabe des Taschenkalenders für 1802, sondern erst später that, als er es mit sehr wenigen Abänderungen[2] in sein „Theater" aufnahm. Er wollte hierdurch den richtigen Gesichtspunkt der Beurtheilung angeben, und willkührliche, nicht

[1] Vergleiche Theil 3, S. 394.

[2] Nachlese zu Schillers Werke (bei Cotta 1840) B. 3. S. 287 ff.

aus dem Gedicht selbst genommene Ansprüche abwehren. Das Drama hieß er nicht deßwegen romantisch, weil es uns überhaupt in eine Wunderwelt versetzt, denn das Wunderbare erstreckt sich auch durch die epische und dramatische Dichtung des Alterthums. Und auch von dem Modernen dachte sich der Dichter ohne Zweifel das Romantische seinem Gehalte nach ganz geschieden, indem, wie wir aus den Göttern Griechenlands wissen, die moderne Zeit vom Wunderbaren eben so entblößt ist, als die moderne Poesie, in welcher sich diese Zeit spiegelt. Nur in der Mitte zwischen dem Antiken und Modernen liegt das Romantische. Das wunderbare Eingreifen der übersinnlichen Welt muß nach der katholischen Denkweise des Mittelalters dargestellt werden, wenn die Dichtung den Namen des Romantischen tragen soll! Nur in der katholischen Religion der mittlern Zeit ist das Wunderbare die Quelle des Romantischen, wie, nach einer frühern Bemerkung,[1] aus demselben Grunde der Kampf mit dem Drachen eine Romanze genannt wurde. Es könnte aber auch gefragt werden, warum die Jungfrau von Orleans allein eine Tragödie, und nicht, wie alle anderen Stücke derselben Gattung ein Trauerspiel heiße. Es ist nicht zu bezweifeln, daß Schiller durch diesen griechischen Namen das antike Element in seinem Drama schon zum voraus andeuten wollte, in welchem der christliche Gotteswille in der Weise des alten Fatums schaltet. Eine gewisse Verbindung des Antiken mit der christlichen Weltanschauung des Mittelalters ist also schon auf dem Titel ausgesprochen.

Wenn Schiller in seinem Geisterseher, im Sinne der Verstandesaufklärung des achtzehnten Jahrhunderts die Wunder als Werke des Wahnes und des Betruges behandelte, so gibt er ihnen in dieser Tragödie im Geiste des Glaubens der mittlern Zeit für Religion und Poesie ihre Rechte wieder zurück. Das Geisterreich und die natürliche Welt, Himmel, Hölle und Erde, Dämonisches und Menschliches, stehen hier in einer sichtbaren Verbindung, übernatürliche Wesen greifen unmittelbar in das Leben ein, und diese Doppelwelt welche

[1] Siehe Th. 3, S. 339.

sich überall begegnet und durchdringt, ist sogar, wie wir unten sehen werden, in den Charakter der Johanna selbst gelegt. Aus heiligen Mythen schöpften die griechischen Dichter ihre tragischen Stoffe, auf christlichem Wunderglauben errichtete der neue Poet sein ideales Gebäude.

Die Art, wie die beiden Welten des Wunders und der Natur in einander verschmolzen sind, beweis't den großen Kunstverstand des Dichters. Wenn er einerseits durch eine kraftvolle Darstellung der Wunder die gemeinen Gesetze der Physik gleichsam aufhebt, und über die wirkliche Erscheinungswelt hinaus der ahnenden Seele den Blick in ein Doppelreich eröffnet, wo gute und böse Wesen geheimnißvoll weben und schalten; so weiß er dem Wunderbaren selbst dadurch Glauben zu verschaffen, daß er es überall nur auf einem gehörig zubereiteten Boden emporsprießen läßt, daß er es möglichst wie ein reales Naturprodukt behandelt, daß er die Uebergänge des Natürlichen und Uebernatürlichen verwischt und daß er den Kausalnexus, den er in dem Inhalt seiner Geschichte bisweilen überhüpft, in der Form seiner Darstellung mit desto strengerer Stätigkeit durchführt. Er hat hierdurch das Fabelhafte vor der Ausartung in das Phantastische bewahrt.

Im Magazin für Literatur des Auslandes äußert sich, wenn ich nicht irre Marnier, die Johanna eigne sich nur zu einer epischen, nicht zu einer dramatischen Heldin. „Als poetische Gestalt, als poetischer Charakter," behauptet der Kritiker, „steht Johanna d'Arc zu sehr in der Sphäre des Wunderbaren und hat nicht Realität, wir möchten sagen, nicht Leibhaftigkeit genug, für eine wahrhaft dramatische Handlung. Eine Heldin, die augenscheinlich von höhern Mächten geleitet wird, die nicht aus sich, sondern aus göttlicher Eingebung spricht und handelt, kann unvergleichlich schön und erhaben sein, aber nimmermehr als Hauptperson eines Drama's dasselbe füllen und tragen. Der Gegenstand des Drama's ist menschliche Leidenschaft und menschliches Geschick; die Jungfrau aber geht wie ein Engel über die Bühne, in gotterfüllter Extase, hinausgehoben über gewöhnliches menschliches Empfinden. Mit

einem Wort, sie steht ganz außer Verhältniß zu allen dramatischen Umgebungen; sie ist die Kraft Gottes, sichtbar auf die Bühne hingestellt, und neben ihr schwinden Freund und Feind, Könige und Kriegshelden, Karl, Dünois und Talbot, zu machtlosen Figuren herunter. Aus diesen Gründen gehört Johanna eigentlich in ein Epos; das Excentrische, Wunderbare, das Weitausgreifen der Phantasie und Schwärmerei, das Walten übermächtiger Wesen, eignet sich ganz für das epische Gedicht, es hat Raum und Mittel solchen Stoff zu verarbeiten."

Ohne den letztern Ausspruch zu bezweifeln, wird sich im Folgenden auf's klarste hervorstellen, daß Schiller's Genius aus dem Wundermädchen wirklich eine leibhaftige tragische Gestalt zu schaffen verstand.

Eigentlich sind der Marquis Posa, die Königin Elisabeth, Max und Thekla größere Wunder, als das Wundermädchen von Orleans. Denn bei jenen Personen liegt das Wunderbare in ihrer innern Natur und erscheint als etwas Ungereimtes, bei dieser Gestalt liegt es in dem Verhältniß zum Unsichtbaren, welches seinem Wesen nach unbegreiflich ist. Wie kamen jene Menschen in ihrer Zeit zu ihrer idealen Weltauffassung? Wie bildete sich bei ihrer Umgebung die kühne Größe des Charakters, die himmlische Reinheit der Gesinnung? Darüber sagt der Dichter kein Wort oder deutet nur Unzulängliches an.[1] Dagegen ist der Charakter und das ganze Unternehmen der Johanna auf das beste und vollständigste motivirt, und während beinahe alle frühere idealische Figuren des Dichters durchaus subjektiv und lyrisch gehalten sind, gelang es ihm auf eine überraschende Weise, diesem, der Wirklichkeit beinahe ganz entrissenen Wesen eine feste Selbstständigkeit zu geben. Johanna ist in ihrer Art eben so gut oder noch besser gezeichnet, als die Königin Maria Stuart.

Der Vater der Jungfrau ist ein biederer, liebevoll gesinnter, und nicht unedler Mann,[2] welcher seine Tochter Louison ihrem armen Bewerber nicht verweigert:

[1] Siehe Theil 4, S. 52.

[2] In einem untergeschobenen Briefe Schiller's wird der Vater Thibaut

„Claude Marie, Ihr schweigt,
Und meine Louison schlägt die Augen nieder?
Werd' ich zwei Herzen trennen, die sich funden,
Weil Ihr nicht Schätze mir zu bieten habt?“

Aber als ein ungebildeter Mensch ist er von den gewöhnlichen düstern Religionsvorstellungen der Zeit beherrscht und als eine tiefgrübelnde melancholische Natur setzt er bei Andern, selbst bei seiner jüngsten Tochter immer das Schlimmste voraus. Sein Glaube an böse Geister mußte sich in der edel organisirten Seele der Johanna zu einem hohen Offenbarungsglauben ausbilden — wie, wenn es erlaubt ist, die Dichtung aus der Geschichte zu erklären, in Schiller selbst sich die Bizarrerie seines Vaters zur Originalität läuterte. [1] Die Schwärmerei der Zeit, die Mystik der katholischen Kirche, die Einsamkeit und die einfache Beschäftigung des Hirtenlebens nährten die Knospe, bis sie sich bei der wachsenden Noth Frankreichs zur Blüthe öffnete. Wohl mag der Dichter dadurch, daß er die Johanna, welche der Geschichte zu Folge sich in Dom Remy vorzüglich mit häuslichen Arbeiten

eine gemeine Natur und ein schwarzgalliger Mensch genannt, siehe Schiller's auserlesene Briefe von H. Döring. Seite 372. Dieser Brief ist zuerst in der Minerva für das Jahr 1812, Seite 52, von Böttiger mitgetheilt, welcher bevorwortet, er sei so glücklich gewesen, handschriftliche Geständnisse des Dichters zu erhalten, die aus zwei Briefen an einen Freund genommen seien, der ihm in der Unterhaltung einige seiner Zweifel vorgetragen hatte. Nun hat aber Böttiger's Sohn, von jenem angeblichen Briefe gewiß nichts wissend, in „Böttiger's literarischen Zuständen und Zeitgenossen,“ Theil 1, Seite 125, aus seines Vaters Nachlaß: „Bemerkungen über die Jungfrau von Orleans aus Schillers Munde, den 26. November 1801“ mitgetheilt, welche beinahe wörtlich mit jenem Briefe übereinstimmen. So ist es denn nicht zu bezweifeln, daß Böttiger aus diesen zu Papier gebrachten Gesprächen mit Schiller, in viel späterer Zeit jenes angebliche Fragment aus Schiller's eigener Feder, um seinen Bildererklärungen in der Minerva noch ein besonderes Ansehen zu verschaffen, selbst fabricirte. Diesen Aeußerungen ist also überhaupt kein unbedingtes, am Worte haftendes Zutrauen zu schenken, und Schiller bezog, wie H. Viehoff in einem mir mitgetheilten schätzenswerthen Manuskript über unsere Tragödie richtig bemerkt, die gemeine Natur nur auf Thibaut's Auffassung der dämonischen Gemüthsart seiner Tochter.

[1] Siehe Theil 1, S. 7.

beschäftigte, als Schäferin darstellte, hierbei auch beabsichtigt haben, seinem Drama eine romantische Farbe zu geben, weßwegen er auch im Prolog die drei Bewerber als Schäfer, und nicht als Landleute aufführt. Hauptsächlich aber versicherte er sich hierdurch des Vortheils, die Empfindungs- und Denkweise Johanna's psychologisch zu begründen.[1] Sie selbst beruft sich ja darauf, daß Gott einst den frommen Knaben Isai's, den Hirten, sich als Streiter ausersehen, und daß er stets sich den Hirten gnädig bewiesen. Mit Nachdruck und wiederholt wird auf einen uralten Zauberbaum (den Schiller aus einer Buche in eine Eiche verwandelt hat) aufmerksam gemacht, damit man sehe, daß die Sagen, welche an diesen Baum sich knüpften, ein Hauptmoment in der prophetischen Erziehungsgeschichte der empfänglichen Johanna waren. Ihr Vater sagt im Prolog:

„Denn nicht geheuer ist's hier; ein böses Wesen
Hat seinen Wohnsitz unter diesem Baum
Schon seit der alten grauen Heidenzeit.
Die Aeltesten im Dorf erzählen sich
Von diesem Baume schauerhafte Mähren“ 2c.

Wo aber der niedrigere, nur der religiösen Angst zugängliche Sinn allein das Böse wittert, da empfängt die bessere Natur die reinsten Einflüsse. Johanna nennt in ihrer Erzählung vor dem König (Akt 1, Scene 10) denselben Baum eine heilige Eiche —

„Durch vieler Wunder Segenskraft berühmt;
Und in der Eiche Schatten saß ich gern,
Die Heerde weidend, denn mich zog das Herz.“ 2c.

Doch der Eiche gegenüber steht auch

„Ein uralt Muttergottesbild, zu dem
Der frommen Pilgerfahrten viel geschahn.“

Dom Remy ist also ein Wallfahrtsort, wo sich Johanna's Seele schon von Kindheit an mit religiösen Vorstellungen und Ahnungen füllen mußte.

[1] Diese Bemerkung ist aus dem oben angeführten Manuskript H. Viehoff's, welches an schlagenden Ansichten reich ist.

In das abgelegene Dorf, welches bisher noch vor den Kriegsgreueln verschont geblieben, dringt die Kunde von dem Siegesglücke der Engländer, welche Frankreich den fremd gebornen Herrn aufzwingen wollen, „der das Volk nicht liebt." — Der König von Frankreich nämlich, erklärte sich Schiller selbst in der angeführten Unterredung mit Böttiger, war damals der Schutzgott des Bürgers nnd Landmanns gegen die stolze Gewalt der Vasallen und des Adels. Darum schon mußte er der Schäferin Johanna in einem milden, heilbringenden Lichte erscheinen, und darin glaubte der weise Dichter einen Zug der weiblichen Natur durchgeführt zu haben, daß Johanna, welche das Königreich als Abstraktum gar nicht fassen konnte, sich immer nur den guten, liebenswürdigen König bei allen ihren Anstrengungen als letzten Zweck dachte. Der Prophet Posa konnte nur für ein Weltreich glühen, die Prophetin Johanna, wenn sie nicht die Schranken eines Weibes, wenigstens ihrer Zeit, überschritt, vermochte nur die Wiederherstellung früherer Zustände zu beabsichtigen und ihre Berufung nicht an die Idee des Staates, sondern in kindlich patriarchalischer Weise nur an eine verehrte Person zu knüpfen. Man sieht, daß es hierdurch dem Dichter von vornen herein geboten war, den König Karl VII. als einen volksfreundlichen und liebenswürdigen Menschen zu schildern, und daß eine gewisse Verherrlichung des Königthums, die allen bisherigen Stücken Schiller's fremd ist, sich nothwendig an den Hauptcharakter der Tragödie knüpfte. Wir erkennen es deutlich an der Weise, wie das Mädchen ihre Königsliebe ausspricht, daß sie dieselbe aus dem Umgang mit den Landleuten ihres Dorfes eingesogen hat. Am Ende des dritten Auftrittes des Prologes ist es der König —

„Der den heil'gen Pflug beschützt,
Der die Trift beschützt und fruchtbar macht die Erde.
Der die Leibeignen in die Freiheit führt,
Der die Städte freudig stellt um seinen Thron —
Der dem Schwachen beisteht und den Bösen schreckt." rc.

Kurz, Johanna liebt und verehrt den König nur aus den

Gründen, weßwegen er dem Bauern- und Bürgerstande theuer ist, und bleibt in den Vorstellungen ihres Standes. Hierbei ist jedoch nicht zu läugnen, daß in der eben angeführten Stelle Johanna in Schiller'scher Weise idealisirt und in ihrem Lobe von einer bestimmten Person wirklich zu dem König in Abstrakto übergeht,[1] besonders wenn sie vom Könige rühmt, daß er den Neid nicht kenne, weil er der Größte sei, daß er ein Engel der Erbarmung sei auf der feindsel'gen Erde.

In inbrünstigem Gebet fleht das Landmädchen die Mutter Gottes an, den populären König zu erhalten (Akt 1, Scene 10). Aber wie? hat diese denn nicht, als unbefleckte Magd, den Herrn geboren, und ist sie nicht selbst zum Himmelsglanze erhöht worden? Die katholische Kirche erweckt und erhält die Ueberzeugung, daß die reine Jungfräulichkeit jedes Herrliche auf Erden vollbringe. In dieser andachtsvollen, erhöhten Stimmung erscheint ihr unter der Wundereiche, wo ihr schon so oft der Traum ein verlornes Lamm gezeigt hatte, die Heilige — wie Johanna selbst, als Schäferin gekleidet, nur noch mit Fahne und Schwert, die sie ihr anbietet, und in Himmelsglanz aufsteigend, wodurch sich der Jungfrau ihr eigener Lohn vor Augen stellt, wenn sie gehorcht. In seiner Quelle fand Schiller, daß ihr die Heiligen Michael und Gabriel erschienen seien; und er ging wohl deßwegen von den geschichtlichen Nachrichten ab, weil diese Heiligen zu partikuläre, unbekannte Wesen sind, und die Erweckung der französischen Jungfrau durch die biblische besser und poetischer motivirt ist. So beschränkt er auch die zahlreichen Erscheinungen, welche die historische Jeanne d'Arc gehabt hatte, auf die heilige Dreizahl. Beiläufig sei hier noch bemerkt, daß sie in der Abschiedsrede am Ende des Prologes, im Widerspruch mit ihren spätern Aussagen, die Berufung von Gott selbst erhalten haben will, welcher aus den Zweigen des Druidenbaumes zu ihr gesprochen, etwa wie Zeus seinen Willen durch das Rauschen der Blätter der dodonäischen Eichen kund gab.

[1] Viehoff am angeführten Orte.

So ist dem Göttlichen der Weg auf's beste gebahnt, ehe es in dem Leben der Jungfrau wirksam wird. Dieses Göttliche aber will der Dichter als solches aufgefaßt und nicht menschlich erklärt wissen. Deßwegen nahm er manche Wunder auf, welche durchaus aller natürlichen Auslegung widerstreben, wie z. B. sogleich im Vorspiel die drei Träume, in welchen Thibaut seine Tochter auf dem königlichen Thron zu Rheims sitzen sah — ein Traumgesicht, das sich um so mehr als reines Wunder gibt, weil Thibaut selbst es sich symbolisch deuten muß, um an seine Erfüllung glauben zu können. Die Gotterfüllte ist jetzt ihres höhern Berufs gewiß, den sie aber still verschlossen im Herzen bewahrt, bis die Stunde der Entscheidung schlägt. In dem Helme, welcher auf eine seltsam abentheuerliche Weise von einer Zigeunerin („Bohemerweib") dem Landmann Bertrand aufgedrungen wird, empfängt sie das versprochene, längst erwartete sichtbare Zeichen ihrer Sendung. Mit den Worten: „Mein ist der Helm, und mir gehört er zu" ꝛc. reißt sie ihn an sich. Sie hört von der Belagerung der Stadt Orleans, um die sich der Krieg zusammen zieht. Da setzt sie den Helm auf, fühlt sich von Götterkraft berührt, von Muth und Glauben durchflammt. Sie vernimmt, daß der Ritter Baudricour dem König mit sechszehn Fähnlein zu Hülfe ziehe, und der Geist gibt ihr es ein, daß sie Orleans zu befreien habe. Diese Eingebung hat sie erst jetzt, während ihr die Offenbarung, daß sie den König in Rheims krönen müsse, schon früher geworden war. Wenn sie bisher, in sich versenkt, auf nichts achtete, was um sie vorging, eröffnet sich jetzt ihre tiefe Seele zu dem reichsten Strome prophetischer Voraussicht, und die religiöse Begeisterung, von der sie ganz voll ist, thut sich in hinreißender Beredtsamkeit kund. Ein unwiderstehlicher Geist treibt sie von der Heimath fort, reißt sie ins Kriegsgewühl hinein.

Dieses Alles stellt der Dichter in dem Prologe dar, welcher mit dem Wallensteinischen Vorspiel darin übereinstimmt, daß er sich in einer niedrigeren Gesellschaft und Situation hält, aber sich von demselben hauptsächlich dadurch unterscheidet, daß er nicht allein Exposition ist, sondern zugleich

die Handlung eröffnet. Daher kann er füglich als erster Akt der ganzen Tragödie betrachtet werden, deren religiöser Charakter schon durch die Wundereiche und das Heiligenbild sogleich symbolisch vor Augen gestellt wird.

Schon in dem Prolog stellt sich Johanna als eine höhere Natur dar, wie sie sich später bewährt. Was ihr der Vater vorwirft, daß sie vor Tagesanbruch und um Mitternacht ihr Lager verlasse und zu ganzen Stunden unter dem Druidenbaum sinnend sitze, wird im Allgemeinen durch ihre spätere Erzählung vor dem König bestätigt. Um der innern Prophetenstimme Gehör zu geben, um die himmlischen Gesichte zu schauen, sonderte sie sich von den Hirtenmädchen des Thales ab, fühlte sie sich in dem eignen Vaterhause wie eine Fremde, ungeachtet sie den ältern Schwestern freudig dient und in stillem Gehorsam die schwersten Pflichten übt. Es tritt jetzt noch keine Spur von liebender Anhänglichkeit aus ihr hervor, und ihr Freier Raimond verehrt sie mehr, als er sie liebt, sie scheint ihm etwas Höheres zu bedeuten und aus andern Zeiten zu stammen. So sehr hält das Dämonische die rein menschlichen Triebe und Gefühle in ihr gebunden, und sie steht im Widerspruch mit ihrer Jugend, mit ihrer weiblichen Natur! Ihr Vater sagt von ihr:

„Das Herz gefällt mir nicht, das streng und kalt
Sich zuschließt in den Jahren des Gefühls.“

Sie spricht im Prolog weder zu ihren Schwestern noch zu ihrem Vater ein einziges Wort, und würde gegen sanftere Stimmungen ganz verschlossen erscheinen, wenn der Dichter dieser Kälte gegen Menschen nicht eine rührende Empfänglichkeit für die Natur beigemischt hätte. Den Bergen, den geliebten Triften und andern Naturgegenständen ihres Wohnorts, so wie ihren Lämmern ruft die scheidende Hirtin ein Lebewohl zu, während sie die Ihrigen ohne Bedauern, ja ohne derselben in dem Abschiedsmonolog auch nur einmal zu erwähnen, zurückläßt.

Durch das hartnäckige, geheimnißvolle Schweigen, welches Johanna im Prolog beobachtet, bezeichnet sie der

Dichter im stärksten Gegensatz mit ihrer Umgebung von vornen herein als das außerordentliche Wesen. Noch mehr schärft er aber die Aufmerksamkeit für diesen Charakter durch das zweifelhafte Licht, in welches er sie anfangs stellt. Hier muß sogleich bemerkt werden, daß das Geisterreich, welches wunderbar in die natürliche Welt eingreift, ganz im Sinne des Mittelalters selbst in sich getheilt und getrennt ist, indem die Menschen theils durch gute Mächte des Himmels geführt, theils durch tückische Wesen der Hölle berückt werden. Unter welchem Einflusse steht nun die räthselhafte, jeder Neigung unzugängliche Jungfrau? Schon wenn wir den Vater, ihr Thun und Treiben voller Besorgniß schildern, wenn wir ihn die Worte sagen hören:

„Bleib' nicht allein und grabe keine Wurzeln
Um Mitternacht, bereite keine Tränke rc.“

wird uns bange. Denn wie kommt Thibaut auf diese ganz besondere Anklagepunkte, wenn sie durchaus ungegründet sind? Wie kann der eigne liebevolle Vater diese bestimmten Dinge, wenn er ihrer nicht ganz gewiß ist, so zuversichtlich vor Andern behaupten? Die Angeklagte kann, im Bewußtsein ihrer Schuld zu schweigen scheinen, und die mystische Zaubereiche selbst, unter welcher sie unbeweglich steht, macht uns bedenklich. Eben denselben unheimlichen Eindruck verursacht endlich das vom Dichter gewählte Zeichen, wodurch es der Jungfrau kund wird, daß die Stunde gefahrvoller Thaten und der Verherrlichung für sie geschlagen. Der Helm ist dem Bertrand in Vaucouleur von einer Zigeunerin aufgenöthigt worden. Sollte sich nun der Himmel einer Person aus der Menschenklasse bedienen, woraus nach dem Volksglauben nicht selten die Tücke der Hölle sich ihre Werkzeuge wählt? — Doch alle Zweifel verschwinden, zur großen Erleichterung des Lesers, vor den hochbegeisterten Worten der Jungfrau, und sie tritt am Ende des Vorspiels aus dem zweideutigen Dunkel in ihrer eigenthümlichen Gestalt hervor, wie die Sonne aus dichtem Gewölke.[1]

[1] Nach Viehoff a. a. O.

Ihr Aeußeres läßt der Dichter nicht auf einmal, sondern nach einem weisen Kunstverfahren erst allmählig vollständig erscheinen. Sogar der abgeneigte Vater muß gestehen, daß Gott —

„Mit reicher Schönheit ihren Leib geschmückt,
Mit hohen Wundergaben sie gesegnet
Vor allen Hirtenmädchen dieses Thals."

Dann erzählt Raimond als Beispiel ihrer Kühnheit und ihrer Körperstärke, daß sie dem grimmig wilden Tigerwolf ein Lamm abgerungen habe, welches er im blutigen Rachen schon davon trug. Dessenohngeachtet schildert sie sich später selbst als eine zarte Jungfrau, deren unkriegerischen Arm Gott mit Kraft rüste, und in deren zitternder Hand sich das Schwert selbst regiere, als wäre es ein lebendiger Geist. Ihr Blick ist ernst, aber die Begeisterung macht ihr Auge blitzen und ihre Wangen von einem glühenden Feuer sprühen. Der Ritter Raoul zeichnet sie im neunten Auftritte des ersten Aktes näher:

„Und aus der Tiefe des Gehölzes plötzlich
Trat eine Jungfrau, mit behelmtem Haupt
Wie eine Kriegesgöttin, schön zugleich
Und schrecklich anzusehn; um ihren Nacken
In dunkeln Ringen fiel das Haar; ein Glanz
Vom Himmel schien die Hohe zu umleuchten."

Wobei ich bemerke, daß in der ersten Ausgabe: in gelben Ringen, stand. Im fünften Aufzuge nennt sich Johanna in der Kenntniß der Natur bewandert und mit scharfen Sinnen begabt. Sie sagt:

„Ich kenne alle Kräuter, alle Wurzeln;
Von meinen Schafen lernt' ich das Gesunde
Vom Gift'gen unterscheiden — Ich verstehe
Den Lauf der Sterne und der Wolken Zug,
Und die verborg'nen Quellen hör' ich rauschen."

So auch in einer spätern Stelle, im eilften Auftritt:

„Das wilde Huhn kann ich im Fluge zählen,
Den Falk erkenn' ich in den höchsten Lüften."

Gewiß Eigenschaften, die ihr bei ihrer Kriegerlaufbahn sehr zu statten kamen.

Ungeachtet Johanna durch ihren begeisterten Aufbruch am Schluß des Prologs die Erwartungen auf's höchste spannt, so werden diese, wenn wir die Jungfrau nun im Hoflager des Königs zu Chinon wieder erscheinen sehen, doch übertroffen, da der Moment, in welchem, und die Art und Weise, wie sie in die Handlung eintritt, so höchst entscheidend und großartig sind. Der Konnetable von Frankreich hat dem unkriegerischen König den Dienst aufgesagt, Karl's Kasse ist erschöpft und seine Kroneinkünfte und Zölle sind auf drei Jahre verpfändet, Orleans ist nach dem Tode des heldenmüthigen Saintrailles auf dem Punkte, sich zu übergeben, die besten Truppen des Heeres, die schottischen Hülfsvölker, drohen abzuziehen, wenn sie den rückständigen Sold nicht erhalten, ein Beschluß des Parlaments hat den König und seine Nachkommen des Thrones verlustig erklärt, der junge Heinrich VI. von England ist in St. Denis unter dem Zujauchzen des Volks gekrönt, der Herzog Philipp von Burgund und des Königs eigne Mutter haben sich zu dessen Untergang verschworen, und der König selbst endlich ist durch das, was er vom Schicksal und von den Landsleuten und nächsten Verwandten erlitten hat, so entmuthigt, daß er über die Loire zurückweichen will und seine treusten Freunde sich von ihm lossagen. Da erscheint plötzlich, als alle irdische Hülfe verschwindet, die himmlische Rettung in der Johanna. Wie durch die Morgenröthe sich der Tag ankündigt, so malt sich schon zum voraus in Raoul's Erzählung des wunderbaren Siegs an der Yonne (Akt 1, Scene 9), die Gottgesandte. Bekanntlich hatte die historische Johanna mit vielen Hindernissen zu kämpfen und mußte manche Prüfungen bestehen, ehe sie bei dem Dauphin vorgelassen wurde. Ueber alle diese Vorkehrungen hinweg reißt uns der Dichter rasch und kühn in die bedeutsamste Situation selbst hinein. Sie kommt nicht, um Hülfe zu versprechen: sie hat bereits geholfen, als sie unter die Krieger und Höflinge tritt, die den Dauphin umgeben. Der Feind ist geschlagen! Jetzt erfüllt sich das alte Wort der Nonne in Clermont, die geweissagt hatte,

ein Weib werde den König zum Sieger über seine Feinde machen. Denn überall ist ein göttliches Walten im Hintergrunde, welches alle Fäden in Händen hat. Wie vor ihrer Ankunft durch die That, so bewahrheitet sich die Prophetin sogleich bei ihrem ersten Auftreten durch das Wort. Sie erkennt den nie gesehenen König unter seinen Hofleuten, und offenbart ihm den Inhalt seiner geheimsten Gebete. Der Erzbischoff, welcher die Ankunft der Seherin angekündigt hatte, ertheilt ihr, alle religiöse Scrupel [1] hebend, durch die Worte:

„Vor solcher göttlichen Beglaubigung
Muß jeder Zweifel ird'scher Klugheit schweigen,
Die That bewährt es, daß sie Wahrheit spricht;
Nur Gott allein kann solche Wunder wirken,“

gleichsam die Weihe der Kirche. So ist es die eigenthümliche Funktion dieses Geistlichen in der Tragödie, den religiösen Standpunkt zu symbolisiren, von dem wir das Ganze aufzufassen haben. [2] Folgt doch Johanna auch in dem Krönungszuge (Akt 4, Scene 6) unmittelbar nach diesem Repräsentanten der Kirche, welcher auch, als Johanna's Vater sie der Zauberei angeklagt hat, entscheidend in die Handlung eingreift (Akt 4, Scene 11 am Ende). Der Jungfrau ganzes Geschäft ist ein heiliges und geht von religiösen und kirchlichen Zeitvorstellungen aus.

Schnell ist ihr Alles ergeben, das Volk hinter der Scene hat sie als gottgesandte Retterin begrüßt, der König ist von ihrer göttlichen Sendung überzeugt, zwei Befehlshaber erbitten sie sich zur Oberanführerin des Heeres, die anwesenden Ritter geben durch Waffengeklirr ihren Beifall zu erkennen. Ein jetzt auftretender Herold vom Grafen Salisbury bietet vor der Bestürmung Orleans einen gütlichen Vergleich an. Sie weis't ihn ab, offenbart ihm den Tod des Feldherrn und

[1] Der Dauphin fragt den Erzbischoff: „Und darf ich, Bischoff, darf ich Wunder glauben?“ — was mir eine, dem abergläubischen Zeitalter unangemessene Frage zu sein scheint. Er hätte vielmehr fragen sollen: „Und darf ich, Bischoff **dieses** Wunder glauben?“

[2] Nach H. Viehoff, a. a. O.

eilt mit den Kriegern fort, um die belagerte Stadt zu retten. Im gehobensten, erwartungsvollsten Moment fällt der Vorhang.

Man könnte in dieser Botschaft des Salisbury, welcher einen Vergleich anbietet, einen Widerspruch mit der Nachricht der Rathsherrn finden (Akt 1, Scene 3 f.), wornach der Befehlshaber der Stadt mit dem Feind vertragen hat, die Stadt zu übergeben, wenn bis auf den zwölften Tag kein Entsatzungsheer erscheinen werde. Diese zwölf Tage der Vertragszeit sind noch nicht um, und dennoch will der englische Feldherr die Stadt stürmen, wenn sie ihm nicht gütlich übergeben werde. Es könnte daher scheinen, als sei die erste Gesandtschaft nur eins der Motive, um die äußerste Noth des Königs zu schildern, und die zweite nur ein Nothbehelf, um die Handlung dramatisch fortzuführen und den ersten Akt theatralisch zu beschließen. Aber später, schon in der ersten Scene des zweiten Aktes, lös't sich der scheinbare Widerspruch befriedigend auf: Orleans hatte mit dem Herzog von Burgund vertragen, sich zu übergeben, aber die Engländer kehrten sich nicht an die Uebereinkunft. Daher sagt der Herzog zu den englischen Führern von der Stadt Orleans:

„Es war bereit, sich mir zu übergeben,
Ihr, Euer Neid allein hat es verhindert."

Wir finden im ganzen Stück nur zwei Männer, die im Widerspruch mit dem Glauben ihrer Zeit, in Johanna die Wunderthäterin nicht anerkennen, unter den Franzosen den hochherzigen Dünois, unter den Engländern den löwenmuthigen Talbot. Wenn irgend Jemand, ist der Held veranlaßt, der eignen Kraft des Menschen Alles zuzuschreiben und übernatürliche Einflüsse zu verwerfen, und so kann denn der tapfere Bastard auf die Wunder der Johanna unmöglich gläubig eingehen, und Talbot's Heldenkraft schweift, durch das Unglück gestachelt, so weit über, daß er sogar die Unsterblichkeit läugnet. Aber der Engländer ist in dem Drama gezwungen, durch seine Wiedererscheinung nach dem Tode seinen Unglauben durch die That zu widerlegen, und der Graf

Dünois fühlt sich durch die Herrlichkeit der Jungfrau selbst überwunden:

„Nicht ihren Wundern, ihrem Auge glaub' ich,
Der reinen Unschuld ihres Angesichts."

Als sie bei jenen heftigen Donnerschlägen am Ende des vierten Aktes, deren Zeugniß sie durch ihr sonderbares Benehmen zu bekräftigen scheint, von Allen verlassen wird, harrt bis zuletzt allein Graf Dünois bei ihr aus:

„Du bist mein Weib — Ich hab' an dich geglaubt
Beim ersten Blick, und also denk' ich noch.
Dir glaub' ich mehr, als diesen Zeichen allen,
Als diesem Donner selbst, der droben spricht."

Er, den die Gottheit nicht unmittelbar ergreift, fühlt sich um so mächtiger von der Jungfrau bezaubert, deren hohe Seele von der Gottheit durchdrungen und geheiligt ist.

Im Anfange des zweiten Aktes sehen wir überraschender Weise das schon vollbracht, was die Jungfrau am Schlusse des ersten versprochen hat. Orleans ist entsetzt, die Engländer sind geschlagen. Sie sammeln sich in einem Lager, um den Kampf mit dem morgenden Tag zu erneuen. Aber ehe sie sich durch den Schlummer erquickt haben, ist der Wall erstiegen, Johanna im Lager und die Ueberfallenen suchen in rathloser Flucht ihre Rettung. Das englische Lager geht in Flammen auf, Johanna tödtet den Walliser Montgommery und versöhnt den ihr entgegentretenden Herzog von Burgund mit seinem König.

Man hat die Episode mit Montgommery doppelt getadelt, weil sie für ein Drama einen zu epischen Charakter habe, und weil der Dichter seine Heldin mit ihren eignen Händen, vor unsern Augen, Blut vergießen läßt. Auf den ersten Vorwurf kommen wir später zurück, in der letzten Handlung ist der Dichter zum Nachtheil Johanna's, sagte man, von der Geschichte abgewichen. Die historische Johanna erklärte vor ihren Richtern: „Wenn ich meine Standarte beständig selbst trug, so hatte ich keinen andern Zweck,

als daß ich kein Menschenblut vergießen wollte; und gewiß, im Treffen habe ich nie einen Menschen getödtet." Wie konnte das fromme Gemüth der Jungfrau im Drama bis zu jener Unmenschlichkeit und Mordlust entarten? Oder sollte es der ächte Geist der Offenbarung, die wahre Mutter Gottes der katholischen Kirche sein, welche den jungfräulichen Fuß der Johanna durch Ströme von Blut und über Hügel von Leichen führte? Gar kein Blut mußte die Gottgesandte vergießen, bloß durch ihre Gegenwart, durch die Begeisterung, die von ihrem Anblicke ausgeht, durch den Heldengeist, mit dem sie die geweihte Fahne in dem blutigsten Gewühle der Schlacht unüberwindlich voran trägt, mußte sie ihrem Heere siegen helfen. [1]

Freilich soll dieses Drama kein Beleg für die christkatholische Offenbarungstheorie, so wenig als eine Darstellung der Geschichte sein. Wir können uns die Johanna der Bühne nicht anders denken, als kämpfend: das müßige Zuschauen würde ihren Heldencharakter aufheben. Auf dem Theater muß der Held das Schwert selbst führen. Johanna's Vaterlandsliebe ist, wie oben nachgewiesen wurde, durchaus persönlich, aus demselben Grunde ist es auch ihr Haß gegen die Engländer: sie verfolgt jeden einzelnen Feind und ihre religiös patriotische Begeisterung selbst steigert diesen Nationalhaß bis zu dem Grade, daß sie sich berufen wähnt, schonungslos jeden Engländer zu tödten, der ihr in die Hände fällt. Stellt sich hierdurch nicht das allgemeine Schicksal der Menschheit überhaupt dar, daß die höchste religiöse und politische Begeisterung, wenn die Stimme der Menschlichkeit nicht gehört wird, in blutigen Fanatismus ausartet? Auch das Dämonische, wenn es sich nicht mit dem Menschlichen versöhnt hat, führt nicht allein den Mann, sondern auch die zarte, weiche Jungfrau zum Gräßlichen. Wohl steht die tragische Heldin nun nicht mehr so rein da, als die historische; selbst die Heilige sollte nicht fleckenlos sein. Das ist aber die innere, sich immer mehr entwickelnde Grundidee in diesem dramatischen Epos, um die sich das Ganze dreht,

[1] Schiller's dramatischer Genius von J. Fr. Schink. Seite 81.

daß Johanna auf ihrer Propheten- und Heldenlaufbahn sogleich in einem ungeheuern Gegensatz mit sich selbst tritt. Nachdem sie einmal den engen Kreis ihrer Bestimmung überschritten hat, muß sie ihre weibliche, ihre menschliche Natur verläugnen, um ihren göttlichen Beruf zu erfüllen. Ihre Begeisterung artet in blutigen Eifer aus, und um sich selbst zu begreifen und zu rechtfertigen, muß sie ihre Göttin barbarisch machen:

„Erhabne Jungfrau, du wirkst Mächtiges in mir;
Du rüstest den unkriegerischen Arm mit Kraft,
Dieß Herz mit Unerbittlichkeit bewaffnest du.
In Mitleid schmilzt die Seele und die Hand erbebt ꝛc."

Was das Kant'sche Pflichtgebot für sich ist, das zeigt uns hier, in einem Beispiel, psychologisch und weltgeschichtlich ewig wahr, Johanna.

Wenn sie aber hier, einem weiblichen Achilles ähnlich, wider ihre eigene Natur einem fremden mißverstandenen Gottestrieb folgt, nach ihrer Rede zu Montgommery:

„Ich muß hier, ich muß — mich treibt die Götterstimme, nicht
Eignes Gelüsten — euch zu bitterm Harm, mir nicht
Zur Freude, ein Gespenst des Schreckens würgend gehn,
Den Tod verbreiten und sein Opfer sein zuletzt —"

so ist sie in den nächsten Scenen ganz sie selbst, und der Dichter scheint absichtlich das, was sie wider Willen in höherm Auftrage thun zu müssen glaubt, und das, worin sie zugleich ihrem eignen Herzen Gehör gibt, kontrastirend in zwei folgenden Scenen, neben einander gestellt zu haben. Hier tritt sie als ein Friedensengel zwischen die Streitenden, an ihrer schönen Menschlichkeit schmilzt Burgund's Zorn, vor der Macht ihrer Ueberzeugung beugt sich sein herrischer Sinn, und mit sanft einschmeichelnder Ueberredung zieht sie ihn vollends hinüber auf ihre reine Seite. Es ist das Kindliche ihres Wesens, was obsiegt, wie der Herzog sagt:

„Ihre Rede ist, wie eines Kindes,"

und wie sie selbst an einem andern Orte andeutet:

„Der Länder und der Könige Geschick
Liegt sonnenhell vor meinem Kindesblick."

In so vielen Gedichten, wie z. B. im Genius[1], stellt Schiller dem ausgebildeten, reflektirenden Geiste mit seinen weithergeholten Vermittlungen die schlichte Natur gegenüber, welche das Wahre und Gute durch Herz und Gefühl unmittelbar rein und voll erfaßt. Eine solche Kinderseele, in welcher allein sich die Gottheit offenbart, ist Johanna. Sie ist ein großer politischer Charakter, aber in so fern sie ohne Bewußtsein handelt, bleibt sie ganz Weib, Hirtin, Kind. Sie läßt sich unbewußt nur durch des Geistes Stimme führen, der ihr gebietet. Wie ganz auf Johanna paßt, was Schiller am Ende des eben angeführten Gedichts vom Genius sagt:

„Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt."

Wie aber alle Momente der dramatischen Handlung auf's vortrefflichste motivirt sind, so ist diese Versöhnung des Herzogs mit seinem König schon längst aufs glücklichste eingeleitet, und Johanna schüttelt nur die reife Frucht vom Baume. Längst hatte Karl sichere Kunde eingezogen, daß zwischen den stolzen Lords von England und seinem Vetter von Burgund nicht alles mehr so stehe, wie sonst, weßwegen er La Hire an ihn abgesandt (Akt 1, Scene 4), und nach dem Unglück bei Orleans stieg das Zerwürfniß bis zu dem Grade, daß der Herzog im Begriff stand, sich von den Engländern zu trennen. Mit Mühe hielt ihn Isabeau noch in dem Bunde fest, bei welchem es ihm jedoch nicht mehr wohl sein konnte. Denn Isabeau sagt selbst:

„Und dieser Herzog,
Der sich den Guten schelten läßt, verkauft
Sein Vaterland, das Erbreich seiner Ahnen,
Dem Reichsfeind und dem fremden Herrn. Gleichwohl
Ist Euch das dritte Wort Gerechtigkeit."

[1] Siehe Theil III, Seite 142 f. vergl. Seite 165 f.

Das war der Kaufpreis des Friedens, den, wie Lionel sagt, die Furie gestiftet hatte! Damit aber alles Mährchenhafte wegfiele, hat der weise Dichter auch in den Charakter des Herzogs von Burgund Momente gelegt, welche jenen raschen Uebertritt zu seinem rechtmäßigen König vorbereiten und erleichtern. Schon in den ersten Scenen des vierten Akts erscheint dieser Philipp „der Gute“ als ein nachgiebiger, leicht bestimmbarer und etwas wankelmüthiger Mann. Nur ein Solcher konnte im geheimen, tiefen Gefühl seines Unrechts der Jungfrau Gehör geben. So ist hier alles menschlich und poetisch wahr, und das Wunder der Bekehrung ist, indem es an Bedeutsamkeit nichts verliert, aber an Glaubwürdigkeit gewinnt, hierdurch auf seinen idealen Gehalt reducirt.

Mit der Verführung einer Furie beginnt der vierte Akt mit der Versöhnung eines Engels endigt er. In diesen letzten Scenen fühlen wir uns von der prophetischen Heldin, deren majestätische Hoheit uns bisher in ehrfurchtsvoller Ferne hielt, durch bezaubernde Anmuth angezogen, und die liebevolle, schöne Seite ihres Charakters nach und neben der furchtbar erhabenen legt der Dichter in dem nächsten Aufzug sogleich weiter aus einander. Johanna, als Friedensgöttin, das Haupt durch einen Kranz geschmückt, vollendet und befestigt die Eintracht, die sie gestiftet, dadurch, daß sie den Herzog von Burgund bewegt, dem Du Chatel zu verzeihen, der seinen Vater Johann den Standhaften auf der Brücke bei Montereau 1419 ermordet hatte. Denn obgleich sie dem Dauphin und dem Herzog nur ihrer Völker Schicksale prophezeihen kann, und die Sorel mit den Worten abweis't:

„Mir zeigt der Geist nur große Weltgeschicke,“

so knüpft sich die Versöhnung nothwendig an Individuen, und dem Versöhnenden wird als Lohn freudige Liebe und Neigung zu Theil. In dieser Stimmung bieten ihr zwei ruhmgekrönte Helden, Dünois und La Hire, ihre Hand an: aber weder der edlen Ritter Wahl, noch die Erhöhung in den Adelstand vermag sie zu irren:

„Denn nicht verließ ich meine Schäfertrift,
Um weltlich eitle Hoheit zu erjagen,
Noch mir den Brautkranz in das Haar zu flechten;“

und als der König mit sanften Reden ihrem gotterfüllten Busen, der Liebe süße Sehnsucht einflößen will, da erhebt sie sich in ihrer ganzen erhabenen Größe:

„Dauphin! Bist du der göttlichen Erscheinung
Schon müde, daß du ihr Gefäß zerstören,
Die reine Jungfrau, die dir Gott gesendet,
Herab willst ziehn in den gemeinen Staub? 2c.“

Aber selbst die Heftigkeit, mit der sie die irdische Neigung zu einem Manne wegwirft, beweis't, daß sie diesen Gefühlen, zu denen ihre ganze Umgebung, selbst der Erzbischoff, sie auffordern, nicht unzugänglich ist. Sie wehrt sich mit dem ganzen Pathos ihrer erhabenen Sendung gegen unbestimmte Empfindungen, die ihr um so gefährlicher sind, da sie ihren Beruf nur vollführt, weil sie muß. Sie folgt ja mit widerstrebendem Herzen ihrem „Schicksal.“ Als Montgommery sie früher bei der Milde ihres zärtlichen Geschlechtes anflehte, wollte sie nicht bei demselben beschworen, nicht Weib genannt sein (Akt 2, Scene 7);

„Gleich wie die körperlosen Geister, die nicht frei'n
Auf ird'sche Weise, schließ' ich mich an kein Geschlecht
Der Menschen an, und dieser Panzer deckt kein Herz.“

So ist sie jetzt wohl in einer andern Gemüthsverfassung, die sie beunruhigt, der sie entfliehen will. Denn sie sagt zum König:

„Befiehl, daß man die Kriegstrommete blase!
Mich preßt und ängstigt diese Waffenstille!

und als ein Ritter die Kunde bringt, der Feind sei über die Marne gegangen, ruft sie erleichtert:

„Schlacht und Kampf!
Jetzt ist die Seele ihrer Bande frei!“

So hat der Dichter die Scene, die da kommen soll, aufs beste begründet und für den Zuschauer vorbereitet, und Johanna stürzt eben demselben Schicksal entgegen, dem sie aus den weichen Armen des Friedens entfliehen will. Es ist, als wenn die Prophetin das Bevorstehende ahnete:

„Weh mir, wenn ich das Rachschwert meines Gottes
In Händen führte, und im eiteln Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'schen Mann!
Mir wäre besser, ich wär' nie geboren!"

Wir sind (Akt 3, Scene 6 und folgende) zum zweitenmal auf's Schlachtfeld versetzt. Schon ist Talbot tödtlich verwundet, die Schanze erstürmt, der Tag gehört den Franzosen. Johanna aber wird (im neunten Auftritt) durch einen Geist, den schwarzen Ritter, in eine öde Gegend vom Schlachtfeld weggelockt. — In Goethe's Egmont tadelte Schiller die Erscheinung der Freiheit in Klärchens Gestalt, weil sie uns aus der sinnlichen Wahrheit jenes Schauspiels plötzlich in eine Opernwelt versetze.[1] Aber in das Wunderreich seiner romantischen Tragödie konnte er mit allem Fug selbst einen Geist einführen. Man hätte an dieser Erscheinung eben so wenig Anstoß nehmen sollen, als an den Gespenstern und Geistern in Shakspeare's phantastischer Welt. Das Eindringen des Himmels und der Hölle in die irdischen Dinge dramatisch zu gestalten ist ja die Aufgabe Schiller's. Aber wer ist diese geheimnißvolle Figur und was ist ihr Zweck? Der Dichter hat es nur leise angedeutet, wen wir uns unter dem schwarzen Ritter — welcher seinen Namen vielleicht dem schwarzen Prinzen, Eduards III. großem Sohne, verdankt, der sich an Tapferkeit wohl mit einem Talbot messen konnte, — zu denken haben. Er wollte den erhabenen Eindruck, welcher durch alles Unbestimmte und Geheimnißvolle erhöht wird[2], nicht durch eine zu klare Zeichnung schwächen. Talbot, welcher kurz zuvor als Atheist gestorben war, irrt nach dem Kirchenglauben der Zeit, als ein verdammter Dämon auf der Erde umher und erscheint in der

[1] Siehe Th. 2, S. 293.
[2] Siehe Bd. 3, S. 328.

Gestalt des schwarzen Ritters der Jungfrau als Geist, um jenes Wort faktisch zu widerlegen, daß von dem Menschen nichts übrig bleibe, als eine Handvoll leichten Staubs. Das Schemen ist, wie die Schatten bei Homer, dem Lebenden ähnlich, daher spricht die Jungfrau:

„Hätt' ich
Den kriegerischen Talbot in der Schlacht
Nicht fallen sehn, so sagt' ich, du wärst Talbot."

Der Geist führt sie trüglich durch verstellte Flucht vom Schlachtfeld weg, und entreißt hierdurch viele Britten der Todesgefahr. Aber es ist noch ein zweiter Zweck, welchen der böse, feindliche Dämon verfolgt. Er heißt die Heldin mitten in ihrem Laufe stille stehn, am Ziele ihrer Fahrt umkehren — nicht in Rheims einziehen. Aber er warnt sie nicht, um sie zu retten — so wenig als jene Hexen, Macbeth's Seele durch ihre Warnung vor dem Verbrechen bewahren wollen. Er bedient sich vielmehr der Wahrheit, die er an sich selbst erfahren hat, daß das Glück die Treue hasse und keinem diene bis an's Ende, um die Jungfrau an sich selbst irre zu machen. Sie erkennt diese Absicht:

„Wer bist du, doppelzüngig falsches Wesen,
Das mich erschrecken und verwirren will?
Was maßest du dir an, mir falsch Orakel
Betrüglich zu verkündigen!"

und in der tiefsten Brust sagt's ihr der Geist, daß das Unglück ihr zur Seite stehe. Ein namhafter Schriftsteller [1] schreibt über die erste Aufführung der Johanna, durch die er das Stück erst kennen lernte: „So wie das schwarze Ungethüm daher trat, stand die Einleitung des Stücks, besonders die Zaubereiche, zugleich vor mir, und eine unbeschreibliche Angst für Johanna ergriff mich. Sie wird über sich selbst irre werden, dachte ich; es müssen Zweifel sie erschüttern, ob der Geist, der sie treibt, von Gott oder aus dem Abgrund gesandt sei. Ich sah ihre urplötzlich entstandene

[1] Böttiger in der Minerva für das Jahr 1812. S. 38.

Liebe gegen Lionel — es ist so, dachte ich" ꝛc. Das bezweckte aber der Dichter nicht, an der Güte ihrer Sache wollte er sie nicht irre werden lassen, aber an ihrer Person. Blind war die Gottgetriebene in den Männerkampf gezogen — aber schnell, in den höhern Kreisen des Lebens, fiel die wohlthätige Binde von den Augen der viel und innig Geliebten, an der Frühlingswärme des freudigen Gelingens schmolz das strenge Herz und sie fühlte und erkannte sich als Weib! Das aber war die Bedingung ihrer Mission, daß ihr Busen rein sei von irdischer Neigung!

Jenes verwirrende Phantom versinnlicht gleichsam ihren innern Zwiespalt; es gibt nur der schlimmen Ahnung ihres Herzens Sprache, und ist ein Vorbild des Unglücks, welches der eigene Prophetengeist ihr selbst weissagt. Die ganze Scene soll nichts, als den Zuschauer mit ahnender Angst erfüllen: sie soll den nahen Fall Johanna's vorbereiten und einführen. Nach dieser Anlage mußte Talbot, welcher geschichtlich erst 1453, zwei nnd zwanzig Jahre nachdem Johanna den Scheiterhaufen bestiegen, im Treffen bei Castillon zugleich mit seinem Sohne stirbt, schon vor ihrem Einzuge in Rheims in der Schlacht bei Patoy 1429 seinen Tod finden.

Man kann nicht läugnen, daß dieser Geisterspuck durch zarte Fäden mit dem Ganzen verbunden ist und etwas verloren da zu stehen scheint. Wenn das Räthsel nicht sogleich in der folgenden zehnten Scene Aufschluß erhielte, wäre es gewiß auch in einem romantischen Trauerspiel fehlerhaft. „Tödte, was sterblich ist!" hatte der verschwindende Ritter zu ihr gesprochen. Wie sie nun aber Lionel, der allein von den Führern des englischen Heeres noch lebt, ins Antlitz schaut, ist sie unfähig, auch das Sterbliche zn tödten. Sie verletzt ihr Gelübde, bei unveränderter Aufgabe ist sie selbst eine Verwandelte.

Diese Stelle, zu welcher von der Scene mit Montgommery an alles hindrängt, ist eigentlich der Punkt, mit dem die wahre Tragödie innerlich erst beginnt. Alles Frühere hatte darin, daß die Gottgesandte in ungetrübter Begeisterung ihrem hohen Ziele, mit Niederwerfung aller Hindernisse,

triumphirend entgegen eilte, den vorherrschenden Charakter eines erhabenen Epos: kein äußeres Hemmniß ist der Unwiderstehlichen schreckhaft und schmerzlich, und wir betrachten ihre Siegeslaufbahn eher mit jeder andern Empfindung, als mit Mitleid und Furcht. Nur leise und allmählig sehen wir aus dem eignen Herzen der Jungfrau ihrem Gottesbefehl einen mächtigen Feind erwachsen, und in unsrer Scene tritt auf einmal das Göttliche mit dem Menschlichen, das Heroische mit dem Weiblichen, die Pflicht mit der Liebe in einen furchtbar tragischen Gegensatz; zwei Welten stoßen feindlich auf einander. Das fühlende Weib kann nicht erfüllen, was die Kriegerin Gottes versprach.

Der Dichter hätte einfach seine Heldin gleichsam im Triumphzuge zu ihrem Ziele führen und sie ihr Werk in der Schlacht, oder nach der Geschichte auf dem Scheiterhaufen mit ihrem Tod versiegeln lassen können. Dann hätte er aber ein Epos in dramatischer Form geschrieben, dessen Ausgang allein tragisch gewesen wäre. Die Aufgabe mußte tiefer gefaßt werden, so wie dem philosophischen, ideenreichen Dichter auch schon in frühern Stücken ein einfacher Kampf seiner Helden mit den Weltformen oder dem Schicksal nicht genügte. Der Räuber Moor will sich an der Welt rächen, im Widerstreit mit seinem bessern Gefühl, mit seiner Kindes- und Herzensliebe; Fiesko in der spätern Bearbeitung gibt der Vaterstadt Genua die Freiheit wieder, im Konflikt mit seinem Ehrgeiz, oder stirbt in der ersten Gestalt des Schauspiels als ein Opfer seiner Ruhmsucht, die im Kampf liegt mit Pflicht und Gewissen; Ferdinand in Kabale und Liebe führt Krieg mit den Standesvorurtheilen, im Widerstreit mit Liebe und Eifersucht; das Drama Don Karlos stellt den enthusiastischen Entwurf zweier Freunde, den besten Staat zu gründen, in Verbindung mit der Leidenschaft dar [1]; Wallenstein folgt dem Schicksal, mit widerstrebendem Herzen, gegen seine bessere Ueberzeugung; und selbst in der Maria Stuart ist ein Widerstreit zwischen weltlichem und religiösem Sinn — denn bei aller frommen Reue und Unterwerfung

[1] Siehe Schiller's Werke in Einem Bande, S. 781. 1. u. Oktavausgabe Band 10, Seite 392. Siehe Theil 1, S. 296 f.

unter Gottes Fügung geht sie in ihrem Liebeshandel mit Leicester noch den alten Weg weiblicher Schwachheit." Und so ist denn auch in den Charakter der Johanna ein solcher Gegensatz mit so größerm Recht aufgenommen, da ein Kampf der mit göttlicher Kraft ausgerüsteten Jungfrau gegen jede äußere Macht gar kein tragisches Interesse darbieten konnte.

In der Abhandlung über das Pathetische nennt Schiller[1] die Darstellung des Uebersinnlichen und der moralischen Freiheit den letzten Zweck der tragischen Kunst. Dieses freie Prinzip aber könne der Mensch nur im Widerstand gegen die Affekte kenntlich machen; der Widerstand aber könne nur nach der Größe des Angriffs geschätzt werden. Damit daher das Vernunftwesen im Menschen seine ganze Unabhängigkeit von der Natur offenbaren könne, müsse der Mensch als Sinnenwesen tief und heftig leiden. In einem Sturme, der die ganze sinnliche Natur aufrege, seine Gemüthsfreiheit zu behalten, dazu gehöre ein Vermögen des Widerstandes, das über alle Naturmacht unendlich erhaben sei. Wenn aber kein Affekt vorhanden wäre oder derselbe nur leicht und flüchtig die Oberfläche der Seele bestreiche, so sei man nicht überzeugt worden, ob die Fassung des Gemüthes keine Wirkung der Unempfindlichkeit sei.

Diese Worte gelten von allen angeführten Dramen Schiller's, am strengsten und klarsten aber von der Jungfrau von Orleans, welcher der Dichter in „der lebendigsten Darstellung die ganze volle Ladung des Leidens gibt, und sie als empfindendes Wesen bei uns legitimirt, damit wir ihr als einem Vernunftwesen huldigen und an ihre Seelenstärke glauben" — und damit ihre äußere Berufung durch Gott sich als eine innere Berufung durch freie Wahl darthue. Diese Selbstrechtfertigung tritt zwar erst im dritten Akt ein, aber sie wirft zugleich ihr Licht auf das frühere Benehmen der Johanna zurück, welches wir jetzt erst recht begreifen. Die Gottgeleitete wird uns zur Göttlichen, wenn sie zum zweitenmal das *erringt*, was ihr zuerst nur gegeben schien. Früher stand in der anspruchslosen Gestalt einer Hirtin

[1] Schiller's Werke in Einem B., S. 1161. f. (Oktavausg. B. 11, S. 470 f.

und mit den lieblichen Zügen der Unschuld ein fremdes, geheimnißvolles Wesen vor den Augen, welches von uns nicht gefaßt werden konnte, und wir wurden auch durch das Wundervolle von einer gewissen schauerlichen Empfindung erfüllt. Der Eindruck war, um nach Schiller's Theorie zu sprechen, der des mathematisch Erhabenen, welcher im dritten Akt in das pathetisch Erhabene übergeht. Auch die Jungfrau paart das Heldenstarke und lieblich Sanfte mit einander — wie Karl Moor.

Der Gegensatz, in den sie sich gestellt fühlt, ist kein beliebiger, kein gemachter, sondern in der menschlichen Natur tief gegründet. Wir haben ihn durch unsre ganze Biographie in Schiller selbst unter dem Namen des Heroismus der Freiheit und der Humanität des Herzens, kennen gelernt, und er stellte sich uns in Wallenstein durch den Kampf der Pflicht und Liebe, in den sich Max mitten hinein geworfen sieht, trefflich dar.[1] Wie sich nun schon Maria Stuart an jene Episode anschließt,[2] so setzt sich diese auch bis hierher fort, und jener Konflikt zwischen Pflicht und Liebe, welchen Schiller im Wallenstein nur episodisch behandelte, ist der Mittelpunkt unserer ganzen Tragödie.

Der menschlichste, weiblichste Trieb erwacht und macht sich gerade in dem Augenblick geltend, wo Johanna im Begriff ist, auf vermeintliches göttliches Pflichtgebot, das Unweiblichste, Unmenschlichste zu thun — den überwundenen Feind zu erschlagen. Vortrefflich scheint mir der Dichter die beiden äußersten Enden hier an einander geknüpft zu haben. Es muß gerade der blutige Wahn ihrer Sendung sein, der ihr Herz zur Verzweiflung bringt und zum Widerstand aufruft. Da wo das Schrecklichste im Namen Gottes vollbracht werden soll, macht die menschliche Natur, plötzlich mit Allgewalt erwachend, ihre siegenden ewigen Rechte geltend, und ihr Herz bricht für den, welchen sie morden sollte, in erster glühender Liebe hervor. Nur wenn Johanna auf der äußersten Grenze des einen Gebietes stand, konnte sie plötzlich auf das andere hinüber gesetzt werden. Vom aufgezwungenen

[1] Vergleiche Theil IV, S. 47, und Wallenstein's Tod, Akt 3, S. 18.
[2] Siehe Theil IV, S. 286.

Mord zum liebenden Mitleid ist nur Ein Schritt. Durch Grausamkeit vernichtete sich der göttliche Trieb selbst, und weckte den menschlichen aus seinem Schlummer auf. Nur im stärksten Gegensatz mit sich selbst überrascht Johannen das Weib. So ist dieser schnelle Wechsel der Empfindungen, dieses plötzliche Umschlagen des Charakters, durch den tiefergreifenden Eindruck welchen Lionel auf sie macht, mit großem psychologischem Tiefblick erfunden, wobei man noch erwägen wird, daß diese Seelenveränderung schon innerlich vorbereitet war. Daß dem Zufall viel eingeräumt und überhaupt alles auf die Spitze gestellt ist, kann nichts desto weniger zugestanden werden. „Die ganze Katastrophe, Johanna's Schicksal hängt einzig und allein von der mehr oder minder befestigten Schnalle eines Helms ab.“

Durch diese Wendung hat der Dichter auch die Liebe eingeführt, die in allen seinen Stücken mindestens episodisch spielt, und am wenigsten in einem romantischen Drama fehlen durfte. Johanna, wie sie im vierten Akt auftritt, gehört nun unserer Gattung, gehört ihrem Geschlecht an. Ihr Panzer deckt jetzt ein fühlendes Herz. Wir leiden mit der Leidenden.

Der innere Widerstreit hat sogleich einen Gegensatz Johanna's mit der Außenwelt zur Folge — und beide hat uns der Dichter in dem rhetorisch-lyrischen Monolog so herrlich gemalt. Jetzt, in Rheims am Ziele ihrer Wünsche ist nur sie nicht glücklich. Mitten unter einem huldigenden Volke fühlt sie sich in einer menschenreichen Oede. Sie liebt den feindlichen Führer, welchen sie hassen soll. Auf der Mittagshöhe ihres Glückes sehnt sie sich nach ihrem niedern Stand, aus dem stolzen Fürstensaal in die väterliche Hütte ihres Dorfes zurück. Zwischen den Schaudern des Gewissens und den jungen Gefühlen der Liebe und zwischen beinahe lästernden Anklagen der hohen Himmelskönigin schwankt die Unglücklich-Beglückte hin und her, und zwei Welten streiten sich um ihren Besitz. Der Kontrast wird in der zweiten Scene in anderer Weise fortgesponnen. Vor der von Gott Abgefallenen wirft sich die Sorel zu Füßen nieder, und sie hält die Jungfrau, deren unbewachtes Herz gerade jetzt von der

heftigsten Leidenschaft bewegt wird, für unempfindlich und kalt. In der Sorel ruhigem, nur von Einem Gefühle beherrschten, seinem Glücke ganz hingegebenen Gemüthe spiegelt sich Johanna's Seelenzerrissenheit. An ihrem Beispiel bestätigt sich Schiller's ewige Lehre, daß, wer glauben könne, entbehren müsse, daß zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden dem Menschen nur die bange Wahl bleibe. In diesem Gefühl antwortet sie auch (Aufzug 3, Akt 4) dem Dünois, welcher meint, daß ihr wegen ihrer Frömmigkeit und Heiligkeit gewiß das schönste Glück der Erde blühe:

„Das Glück
Wohnt droben in dem Schooß des ew'gen Vaters."

Von dem Liebesglück der Sorel, welches sie in seinem ganzen Umfang zu fassen im Stande ist, blickt sie mit Entsetzen in den eignen Busen zurück, und mit Beben zu ihrer Fahne hinauf, die sie vor dem Könige tragen soll. Sie kann ihren Abscheu vor sich selbst nicht zurückhalten:

„Gebrochen hab' ich meinen Bund, entweiht,
Gelästert hab' ich Deinen heil'gen Namen."

Die Reinheit und das Zartgefühl der hohen Seele steigern ihre Schuld. Der zweideutige Du Chatel, der am wenigsten fähig ist, „dieses dunkel tiefe Wesen" zu begreifen, argwohnt schon das Schlimmste. In den nächsten Scenen trifft sie mit ihren Schwestern zusammen, die von ihren Männern und Bertrand begleitet, auch zu dem Krönungsfest gekommen sind. Die glückliche, heitere, eitle Margot steht vor ihr, als sie, wie von Geistern gejagt, aus der Kirche stürzt, und die gefühlvolle, sinnige, ernstere, besorgtere Louison, welche den armen Mann Claude Marie geheirathet hat, liegt an ihrem Herzen. Die Liebe zu Lionel hat ihre Seele jetzt auch der Schwesterliebe erschlossen — denn in dem Prolog sehen wir sie streng und lieblos, und Louison sagt kurz vorher:

„Wer sind wir, daß wir uns
Zu ihrem Glanze rühmend eitel drängen?
Sie war uns fremd, da sie noch unser war."

Aber seit sie liebt, ist Johanna eine andere geworden, mit der innigsten Herzlichkeit schmiegt sie sich an die traute Schwesterbrust, an welcher sie sich augenblicklich in ihrer Jugend Paradies zurück getäuscht und einzig glücklich fühlt, so daß Margot von ihr sagte:

„Die Schwester ist nicht stolz; sie ist so sanft
Und spricht so freundlich, als sie nie gethan,
Da sie noch in dem Dorf mit uns gelebt.“

Sie will mit ihren Schwestern entfliehen, als der König mit seinem Gefolge auftritt, und der sich erneuende Gegensatz zwischen dem, wie sie sich fühlt, und was man von ihr hält, seine höchste Spitze erreicht und sich erschöpft. Es erscheint ihr Vater, welcher, von Raimond begleitet, seinen Töchtern, ohne daß diese es wußten, nach Rheims nachgezogen war, und nun in seiner phantastischen Schwermuth öffentlich, um ihre Seele zu retten, sein Kind der Zauberei beschuldigt. Die Fragen, welche von Thibaut, von der Sorel, dem Erzbischoff und Dünois an sie gestellt werden, sind freilich etwas spitzfindig erfunden und alle so allgemein gehalten, daß Johanna sie nicht schlechthin verneinen kann. Ob sie zu den Heiligen und Reinen gehöre? Ob sie sich schuldig oder unschuldig fühle? Ob der Feind in ihrem Herzen sei? — Alle diese Fragen können sowohl auf ihre Teufelskunst, deren man sie beschuldigt, als auf ihren wirklichen Zustand bezogen werden. Es kommt dazu, daß sie, wie sie sich nachher gegen Raimond erklärte, den gräßlichen Verdacht, besonders weil er vom Vater kam und ihn der Himmel durch den Donner gleichsam bestätigte, für eine Schickung Gottes und eine aufgelegte Buße hält. Man hat dieses bewegungslose Verstummen einen der größesten Züge des Stücks und ein erhabenes Stillschweigen genannt; und mit Recht. Denn Johanna nimmt freiwillig, weil der Himmel es will, die Last des schwärzesten Verbrechens auf sich, um eine kleine Schuld zu büßen. So steht sie demüthig in blinder Unterwerfung und widerlegt die gräßliche Beschuldigung ihres Vaters und des Himmels durch kein Wort, keinen Blick, keine Bewegung der Hand. Zuerst spricht Du Chatel

seinen Verdacht aus, dann verliert der wankelmüthige Herzog von Burgund seinen Glauben, der schwache König hat gar keine Meinung, aber bis zu allerletzt hält, selbst als der Donner gegen sie gezeugt, Dünois bei ihr aus, trotz des zweideutigsten Benehmens der Jungfrau, bis er endlich von einem Platz abgerufen wird, wo er Ehren halber nicht mehr bleiben darf. Raimond nähert sich der ganz Verlassenen und sie eilt an seiner Hand in die Verbannung, in den Ardennerwald. Raimond, ihr Liebhaber vom Schäferstande her, ist der einzige Mann, dessen ehrfurchtsvolle Neigung ihr heiliges Gemüth nicht verletzt, dem sie sich anvertrauen kann. Der gute Jüngling steht zu ihr in einem ähnlichen untergeordneten Verhältniß, wie Brackenburg zu Clärchen in Goethe's Egmont.

Sie kommt nach dreitägigem Irren bei einem wüthenden Sturm in dem Ardennerwald zu Köhlerhütten — wie der fliehende Götz zu den Zigeunern. In dieser Zeit hat sie sich von wilden Wurzeln genährt, und als sie sich durch einen Trunk zu laben im Begriff ist, reißt ihr der aus der Stadt zurückgekommene Köhlerbube, der sie als die Hexe von Orleans erkennt, den Becher vom Munde, und der Köhler mit seinem Weibe bekreuzigen sich und entfliehen. Jetzt erst lös't die hartgeprüfte Büßerin, welche den Raimond, das einzige Wesen, welches ihr treu geblieben war, von ihrer Unschuld überzeugt gehalten hatte, ihr Stillschweigen. Sie erklärt ihrem erstaunten Begleiter, daß sie keineswegs mit dem Teufel im Bunde stehe, jedoch ohne ihre wirkliche Schuld zu nennen. Die Schuld einer Heiligen würde ein Raimond auch kaum verstanden haben. Diese Buße ist die dritte und letzte Phase ihrer Seelenentwicklung, und ihr Bild ist uns jetzt in vollem Glanze ganz entgegengekehrt, während wir in der ersten nur das Dämonische, und in der zweiten das Göttliche mit dem Menschlichen in Streit erblickten. Anfangs die unerfahrene, jetzt die geprüfte Tugend, welche nach Schiller's eigenem Ausspruch allein die kanonisirende Palme erhält. Anfangs ein heiliges Streben in einem streng und kalt verschlossenen Herzen, jetzt das Pflichtgefühl in einem Busen, den Liebe und Theilnahme weihten, den Leid

und Freude menschlich bewegten. Wie in dem Prolog, ist auch jetzt ihr tiefer Sinn in sich verloren, und sie sieht hier wie dort das Unsterbliche mit Augen, so daß dieses zweite Schweigen auf jenes erste bezogen, und aus ihm psychisch erklärt werden muß. Die Heldin hat den Kreis der menschlichen Natur erfüllt und durchlaufen, indem sie mit dem Heroischen allein begann, sich durch menschliche Triebe bewegt fühlte, und endlich beide Elemente versöhnend zu einem Ganzen verband. Aus den Leiden der Verkennung, des Mangels, der Flucht geht ihre Seele neugeboren hervor, und der Orkan hat die Natur gereinigt und sie selbst:

„In mir ist Friede! — Komme, was da will,
Ich bin mir keiner Schwachheit mehr bewußt!“

Man muß nun mit Recht fragen, wie sie sich trotz dieser Verkündigung vor dem Wiedersehen Lionel's fürchten kann? Denn gleich nachher läßt sie sich, in ihr Schicksal ergeben, von der Isabeau und ihren Soldaten gefangen nehmen. — Wie konnte sie sich auch ohne Waffen zur Wehr setzen, und für wen sollte es die Verstoßene, die ja ihr Werk, die Krönung des Königs in Rheims, vollendet hatte? — Aber als Isabeau befiehlt, sie zu Lionel zu bringen, da will sie eher ermordet, als zu ihm gesandt sein, und ruft mit leidenschaftlichem Ungestüm:

„Engländer! Duldet nicht, daß ich lebendig
Aus eurer Hand entkomme! Rächet euch! &c.“

Warum aber? — Wir antworten: Nicht aus Furcht, sie möchte in ihre frühere Sünde zurückfallen, sondern aus heftigem Abscheu vor dem Anlaß ihres Bruchs mit dem Himmel will sie Lionel nicht wiedersehen.[1] Wenigstens ist sie nachher, als sie ihm übergeben wird (Scene 9), für alle seine Anträge taub. Sie sieht in ihm nur noch den Feind ihres Volkes und ihren eigenen, und alles zeigt, daß ihre Liebe in der religiös patriotischen Begeisterung untergegangen ist. Nur in ihren Wirkungen ist diese Liebe zurückgeblieben und trägt reichliche, schöne Früchte. Johanna ist seit der

[1] L. F. Huber's Abhandlung über Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans, im Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1803. Seite 224.

Weihe des Gefühls und Leidens viel milder und liebenswürdiger geworden, und die eigenthümlichen Kräfte ihres Gemüthes haben sich zugleich erhöht und gestärkt. Ihren Feinden überliefert und in schweren Banden, während ihr Volk geschlagen wird, kann sie sich nicht mehr für eine vom Himmel Begnadigte halten, so daß auch die einseitigste Verstandesaufklärung mit der Johanna, wie sie im fünften Akte dasteht, zufrieden sein wird. Sie ist in ihrem Unglück allein, von der Himmelskönigin verlassen, und so muß sie durch sich selbst den Charakteranspruch auf ihre Prophetenrolle bewähren. Der Himmel hat sie in eine Laufbahn geführt, durch die sie sich jetzt selbstständig hindurch kämpfen muß.[1] Die Wunder — denn selbst die Kettenzerreißung kann nur als eine außerordentliche Handlung angesehen werden — und der Wunderglaube hören auf, und alles Große endigt in der Charaktergröße der Heldin. Die reinste, vollste Seelenentfaltung ist ihr am erreichten Ziele zu Theil geworden, und so ist sie reif und würdig, in ein besseres Leben aufgenommen zu werden, in ein höheres Dasein empor zu steigen. Ihre Verklärung steht offenbar im Gegensatz zu dem Tode des Talbot.

Ueberblicken wir den Charakter im Allgemeinen, so kann es uns nicht entgehen, wie Schiller es veranstaltete, um neben den Wunderwirkungen der Gottheit die Selbstständigkeit der Heldin zu behaupten. Einerseits nämlich tritt der Seelenadel Johanna's überall so glänzend hervor, daß wir ihn als die Ursache der göttlichen Berufung erkennen, und in derselben nichts als eine Sanktion jenes Seelenadels sehen. Andererseits wird das, was die Himmelskönigin, mit dem, was ihre Dienerin erstrebt, als Eins dargestellt, und nachdem Johanna sich von der Gottheit entfernt hat, kehrt sie durch Reue, Selbstverläugnung und Leiden, denen sie sich freiwillig unterzieht, zum göttlichen Willen zurück, und steht nun im fünften Akt als durch sich selbst gereinigte, bestätigte und gerechtfertigte Prophetin und Kriegerin Gottes vor uns. Mit jedem Schritt tritt ihre persönliche Selbstständigkeit mehr hervor und nimmt im Verfolg die göttliche Einwirkung beinahe ganz in ihr Inneres auf. Endlich ergibt sich aus der

[1] Siehe Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. 6, S. 39.

ganzen Tragödie noch eine andere Wahrheit. Das Göttliche und Menschliche, das Ueberirdische und Natürliche sind in Eine Totalanschauung verwoben. Der Glaube an übernatürliche Einwirkung und diese selbst, die Fügungen des Zufalls und der Gottheit, der Scharfblick des gottbegeisterten Herzens und wirkliche Inspiration sind so fein gemischt, daß man meist nicht unterscheiden kann, was der Mensch und die Umstände thun, und was unmittelbar die Mächte des Himmels vollbringen. Da wir aber die sich vor uns herrlich entwickelnde Heldin handeln sehen, von dem Göttlichen aber nur hören, so sind wir geneigt, jener, die unsern ganzen Antheil an sich reißt, möglichst viel zuzuschreiben, und was der Himmel durch und für sie thut, erhöht und verklärt uns die Jungfrau, aber raubt ihr nichts. Die moralische Schätzung sondert allerdings streng und scharf das, was der Mensch selbst will und vollbringt, von dem, was eine höhere Hand, Naturanlage oder Umstände durch ihn oder an ihm machen; aber die ästhetische Betrachtung faßt ohne solche Distinktion, frei, groß und kühn, ein mit sich harmonirendes Ganzes als solches auf, und es findet seine Anwendung auf Johanna, was der Dichter sagt:[1]

„War er weniger herrlich, Achilles, weil ihm Hephästos
Selbst geschmiedet den Schild und das verderbliche Schwert,
Weil um den sterblichen Mann der große Olymp sich beweget?
Das verherrlichet ihn, daß ihn die Götter geliebt ꝛc.“

Der Hauptcharakter nimmt, wie in dem vorhergehenden Stück, beinahe das ganze Feld der Tragödie ein. Von den Nebenfiguren ist bisher beiläufig schon gesprochen worden, und es braucht nur Einiges noch nachgetragen zu werden. Wie es aber in jedem Kunstwerk eine Oekonomie der Anlage gibt, so gibt es auch in jedem eine Oekonomie der Charaktere, die in Bezug auf den Hauptcharakter gewählt und ausgeführt werden müssen, so daß alle zusammen ein abgeschlossenes Personensystem darstellen. Da ist nun Johanna ein, durch die Handlung sich entwickelnder Charakter, die andern Menschen alle sind stehende Figuren. In den frühern Dramen sind die Charaktere begriffsmäßig schroff und schneidend einander entgegengesetzt, nach den Rubriken des Guten und

[1] Ausgabe in einem Band, Seite 88. 2. u. (Oktavausg. B. 1, S. 435.)

Bösen mit Liebe oder Abneigung durchgeführt, und selbst im Wallenstein fanden wir noch unverträgliche Charaktere, philosophisch ideale und historisch reale, neben einander. In der Maria Stuart und in unserm Stück hat der Dichter diese Manier ganz verlassen. So steht mit der herrlichen Jungfrau die Agnes Sorel, welcher sich in der enggebundenen Sphäre ihres Geschlechts alle weibliche Blüthen reichlich entfaltet haben, in einem freundlichen Kontrast. Johanna ist die höhere, umfassendere Natur, bei welcher das nur als ein Moment erscheint, worin die Agnes einzig lebt, die aber die sanfte, liebebeglückte Freundin ganz versteht, und was sie fühlt, mächtig ausspricht (Akt 4, Scene 2.). Wenn Sorel dann das Geständniß thut, daß ihr schwaches Herz bei der allgemeinen Siegesfreude doch nur mit dem Einen Geliebten beschäftigt sei, so spricht auch sie Johanna's Schicksal aus. Denn auch diese bezieht, nach weiblicher Weise an die Person und an das Bild der Sache gefesselt, alle ihre Ideen auf den König, auf die Himmelskönigin, auf positive Kirchensatzungen ihrer Zeit. Der Charakter Karls **VII.** ist, wie schon früher angedeutet, durch die Neigung beider Frauen bestimmt: er muß besser sein, als sein Original in der Geschichte. Doch ist er seiner schweren Aufgabe nicht gewachsen und eignet sich zu nichts weniger, als zum König, wenn gleich sein erstes Königswort: Gnade! ist. Durchweg liebenswürdig, nicht ohne persönlichen Muth, dem Freunde und der Geliebten treu, ist er zu gutmüthig schwach und friedliebend, um den Krieg standhaft zu führen, und sucht „die rauh barbar'sche Wirklichkeit" durch süße Liebesträume zu vergessen, die der Dichter romantisch genug ausschmückt. Dann bewegen sich drei, sehr gut unterschiedene, wenn auch nicht individuell ausgemalte Liebhaber und Anbeter um die Sonne der Tragödie: der muthige, ungestüme Dünois, der tapfere und bescheidene La Hire und der schöne, edle Held Lionel. Alle verehren Johanna als eine Inspirirte oder sind durch ihre hohe Persönlichkeit bezaubert. Ihr eigener Vater, anfangs auch der Herzog von Burgund und Du Chatel halten sie nach der Volksmeinung der Feinde für eine Zauberin, und nur der unbeugsame, felsenfeste Talbot und die unna-liche Isabeau stehen vereinzelt, und verwerfen jeden

höhern Einfluß des Himmels oder der Hölle. Isabeau sagt zu den englischen Soldaten (Akt 5, Scene 5):

> „Sie eine Zauberin? Ihr ganzer Zauber
> Ist euer Wahn und euer feiges Herz.“

Isabeau ist der alleinige extreme Charakter des Stücks; sie gleicht der dramatischen Elisabeth, wenn sie auch den Schein des Guten nicht mehr achtet, und es ist, als habe der Dichter es schildern wollen, wie das Weib entartet, welcher die Scham gebricht. Es ist sonst nicht abzusehen, warum er ihren Uebertritt zu den Engländern gar nicht motivirt hat, wozu ihm die Geschichte die Thatsachen hätte liefern können. Isabelle, Tochter Herzog's Stephan III. von Baiern, war in den bürgerlichen Unruhen auf die burgundische Partei zu treten, genöthigt worden, und da der Herzog von Burgund sich nach der Ermordung seines Vaters, Johann des Standhaften, an England anschloß, weil der Dauphin jeden Vergleich zurückwies, so kam der Vertrag zu Troyes 1420 mit Heinrich V. von England zu Stande, daß dieser Karl's und Isabelle's Tochter heirathen, und die Krone Frankreich's an den Sprößling dieser Ehe kommen sollte. Es war also ihr Enkel, Heinrich VI. von England, den Isabelle in St. Denis krönen ließ.

Aber wahrscheinlich sollte die Franzosen eine Heilige, die Engländer eine Dienerin der Hölle führen. Wenigstens müßte bei der Aufführung der Charakter dieser Frau, die auch nicht einen einzigen liebenswürdigen Zug hat, durch das anmuthigste, gefälligste Spiel gemildert, aber nicht, wie wir es häufig auf Bühnen sehen, durch ein widriges Aeußere noch gesteigert werden.

Das Romantische aber ist nicht allein in dem Kern und in den Charakteren der Tragödie, sondern ist auch in ihrer ganzen Form ausgedrückt.

Die Gattung gestattete einen freiern Gang der Handlung, daher finden wir hier einen häufigern Wechsel des Orts, als in den beiden frühern Dramen. Der Prolog eröffnet sich in Dom Remy; von hier werden wir in des Königs Hoflager zu Chinon versetzt, wo der ganze erste Akt weilt. Im zweiten befinden wir uns zuerst in einer von Felsen begränzten Gegend vor Orleans, dann öffnet sich der

Prospekt, daß wir das englische Lager in Flammen sehen. Im dritten Aufzug hat Karl VII. sein Hoflager schon an der Marne aufgeschlagen; dann verwandelt sich mit dem sechsten Auftritt der Schauplatz in eine, mit Bäumen bekränzte freie Gegend, und bald werden wir auf eine andere Seite des Schlachtfeldes geführt, wo Johanna mit dem schwarzen Ritter und Lionel zusammen trifft. Im vierten Aufzug sind wir bei der Jungfrau in einem festlich geschmückten Saale in Rheims, und gleich darauf sehen wir den Krönungszug vor der Kathedralkirche. Der letzte Aufzug versetzt uns in einen wilden Wald, hierauf in das französische Lager, dann auf den Wartthurm der Engländer, die Johanna gefangen halten, und endlich auf das Schlachtfeld, wo sie stirbt. Das Stück hat dreizehn Ortsveränderungen. Eben so dehnt sich die Zeit, die im Wallenstein und in der Maria Stuart so eng zusammen gezogen ist, hier weiter aus. Der Prolog und der erste Auftritt sind durch eine geraume Zeit getrennt, indem die Reise von Dom Remy nach Chinon und eine Schlacht dazwischen fallen. Eben so ist zwischen dem ersten und zweiten Aufzug ein Zeitraum vergangen, der durch den Weg nach Orleans und die Entsetzung dieser Stadt weggenommen wird. So muß man sich auch eine Zeit verstrichen denken zwischen dem Ende des zweiten und dem Anfang des dritten Akts, damit der König Zeit gewinne, nach Chalons an der Marne vorzurücken, und zwischen dem dritten und vierten, daß er nach Rheims marschiren und hier einziehen könne. Von dem Krönungstag aber bis zum fünften Aufzug, wo Johanna im Walde bei der Köhlerfamilie wieder erscheint, sind es drei Tage. Raimond sagt zur Jungfrau:

„Drei Tage schon seid ihr
Herum geirrt, der Menschen Auge fliehend,“ rc.

Auch zwischen der sechsten und siebenten Scene des letzten Auftritts muß man einige Zeit in Gedanken einschieben, da in der siebenten Scene die Franzosen, nach Dünois Worten, weil sie die Führerin verbannt haben, von den Engländern schon bedrängt worden, während letztere im fünften und sechsten Auftritt diese Verbannung erst erfahren, und es muß für den Weg Raimond's aus den Ardennen nach dem

französischen Lager, so wie für die Transportirung Johanna's nach dem Wartthurm eine gute Zeit in Anspruch genommen werden. Als aber die Franzosen die Gefangennehmung erfahren haben, greifen sie die Engländer sogleich an. Wenigstens sagt Dünois:

„Frei muß sie sein, noch eh' der Tag sich endet."

Es gehört zum Charakter der romantischen Tragödie, daß sie frei von einem Ort zum andern wandert, und nur innerhalb der einzelnen Akte ist die Einheit der Zeit möglichst beibehalten. Welch eine Verschiedenheit gegen die zwei vorhergehenden Dramen!

Aber auf diesem weiten Spielraum hält sich die Tragödie dennoch in Schranken, und weiß sich durch sich selbst zu zügeln. Die Handlung ist in gewisse Stationen gegliedert, und man kann in Wahrheit sagen, daß der Schluß jedes Akts eine Epoche derselben ist. Die Abreise der Jungfrau von ihrem Vaterdorf, der Aufbruch nach Orleans, die Versöhnung des Burgund mit seinem König nach der Besiegung der Feinde, der Abfall der Jungfrau, ihre Verbannung und ihr Tod, sind die leuchtenden Hauptmomente und zugleich die Ziele der einzelnen Akte. Ungeachtet alles zu dem Ende hindrängt, so ist nach dem epischen Styl[1] dennoch jeder Aufzug ein selbstständiges Ganzes, und jeder in theatralischer Hinsicht außerordentlich befriedigend abgeschlossen. Das Pathos steigert sich in der Sphäre jedes Aktes am Schlusse auf's höchste, jeder überragt den vorhergehenden und das Ganze endigt sich majestätisch, wie die Apotheose des Herakles.[2] Das Erhabenste der Menschheit wird hier nicht mehr lyrisch, wie in der Wallenstein-Episode, sondern wahrhaft dramatisch und an bestimmte Zeit und Religionsvorstellungen gebunden vor Augen gestellt, und der Dichter bedurfte keiner besondern idealen Personen mehr, weil er das Wundermädchen selbst ideal zu gestalten verstand, ohne sie der Sphäre ihres Geschlechtes und der Geschichte zu entrücken.

Gewiß ist unsere Tragödie, hinsichtlich der Charakterauffassung der Hauptpersonen, für die dritte Periode das, was

[1] Siehe Band 4, S. 157.

[2] Vergl. Schiller's Werke in einem Bande S. 74. 2. (Oktavausg. B. 1, Seite 371.)

Don Karlos für die erste. Die ewige Welt, welche in Schiller's erhabenem Freiheitsgefühle lebte, und die schönen humanen Triebe, die sein Herz erwärmten, hat er in beiden Stücken gleichermaßen eigens verkündigt, indem er in dem frühern, die Rolle vertheilend, den Posa zum Wortführer des erhabenen, und seinen Freund zum Vertreter des schönen Elements machte, in dem letzten aber beide Prinzipien in der Heldin selbst als Gottesgebot und Menschenliebe vereinigte. Die Jungfrau ist ein weiblicher Heldenprophet, wie Marquis Posa ein männlicher. Diese Aehnlichkeit beider Charaktere wird aber durch die entgegengesetzte Behandlung derselben verdeckt. In Don Karlos haben die Figuren kein anderes Geschäft, als uns ihren Charakter rhetorisch lyrisch und didaktisch vorzuerzählen; in unserm Drama sehen wir die Hauptperson unter temporären und lokalen Bedingungen zu einer festen und objektiven Form sich selbst entwickeln.

Was die Durchführung der Anlage betrifft, so trägt die Tragödie über alle frühere den Preis davon, und kann in dieser, wie in jeder andern Hinsicht nicht genug bewundert werden. Schiller selbst, hielt sie nicht mit Unrecht für das vorzüglichste seiner Stücke.[1] Die Handlung enthält keinen einzigen innern Widerspruch, ja keinen Mangel, deren wir in frühern Dramen so manche zu rügen hatten. Nirgends eine Lücke, alles gehörig motivirt; und der Dichter scheint es sich zur besondern Pflicht gemacht zu haben, die Glaubwürdigkeit, die dem Stück wegen seiner Wunder abgeht, ihm durch eine höchst natürliche, klare und folgerechte Entfaltung zurückzugeben. Alles ist voraus überdacht, eingeleitet, und die Scenen verschiedener Akte werfen Licht auf einander. Alles Einzelne steht in Verbindung zum Ganzen und auch das Geringfügige hat der Dichter bedeutend zu machen gewußt, z. B. jenes Schmuckkästchen der Sorel (Akt 1, Scene 4), welches zum zweitenmal erscheint (Akt 4, Scene 3), und so zugleich das Pfand der sich hingebenden Liebe und der Versöhnung wird. Indem die Tragödie zugleich auf das Wesentliche der Sache eng zusammen gezogen ist, und doch Raum und Zeit in die Weite gegeben sind, hat sie

[1] Siehe Böttiger in der Minerva für das Jahr 1815. XL.

zugleich einen einfach erhabenen und einen freien, kühnen Gang, ganz ihrem Inhalt entsprechend.

Die Scene mit Montgommery, die man der Tragödie zum Fehler angerechnet hat, darf nicht in dem Sinn Episode genannt werden, wie z. B. die Liebesgeschichte des Max und der Thekla. Bekanntlich hat Schiller diese Scene im Geiste der Homerischen Dichtung gebildet. Ihm schwebten Stellen der Iliade vor, wie jene,[1] wo sich der Sohn des Priamus, Lykaon, vor Achilles niederwirft, und ihn um sein Leben fleht, dieser aber seinen eigenen Tod als Motiv einer Unerbittlichkeit anführt:

„Schauest du nicht, wie ich selber so schön und groß an Gestalt bin?
Denn dem edelsten Vater gebar mich die göttliche Mutter!
Doch wird mir nicht minder der Tod und das harte Verhängniß
Nah'n, entweder am Morgen, am Mittag, oder am Abend."

Oder er dachte an den Tod des Antenoriden Iphidamas,[2] der durch Agamemnon's Hand fällt bedauernswürdig von seiner jungen Gattin getrennt, ehe er der Liebe Glück genossen, oder an Adrastos,[3] welcher dem Menelaos die Knie umschlingt, und großes Lösegeld verspricht, wenn er ihn retten wollte:

„Fahe mich, Atreus' Sohn, und nimm vollgültige Lösung,
Viel Kleinode verwahrt der begüterte Vater im Hause,
Erz und Goldes genug und schön geschmiedetes Eisen.
Hievon reicht mein Vater dir gern unermeßliche Lösung
Wenn er mich noch lebend erforscht bei den Schiffen Achaia's."

Wenn nun das Wort, daß Johanna verpflichtet sei, alle Engländer in der Schlacht zu tödten, keine leere, unglaubliche Versicherung sein soll, so müssen wir sie dasselbe erfüllen sehen; und das sehen wir hier. Zugleich malt sich in der Unmännlichkeit des jungen Wallisers die versteinernde Furcht des ganzen Heeres, und es muß wiederholt werden, daß dieses Gemälde, wo die Kriegerin dem fremden Gebote gehorchend mit sich selbst in Widerspruch handelt, der gleich folgenden Versöhnungsscene kontrastirend entgegen steht, wo Johanna ihrem eigensten Herzen freudig Gehör geben und ihr innerstes Wesen entfalten darf. So ist diese Scene in

[1] Ilias 21, 34 ff.
[2] Ilias 11, 221 ff.
[3] Ilias 6, 37 ff.

das Triebwerk des Ganzen trefflich eingefügt, und man kann nur die breite Ausführlichkeit an ihr tadeln, die mehr episch, als dramatisch ist. So sagt Hegel,[1] die Gründe, welche der Walliser, um sie zu bewegen, weitläufig ausführe: seine Wehrlosigkeit, der Reichthum des Vaters, der ihn mit Golde auslösen werde, die Milde des Geschlechts, zu welchem Johanna gehöre u. s. w., eigneten sich schon an und für sich, weil sie objektive Verhältnisse beträfen, mehr für das Epos, und die ruhige Exposition derselben sei epischer Art. „In der gleichen Weise," fährt er fort, „motivirt der Dichter den Umstand, daß Johanna ihn anhören muß, äußerlich durch die Wehrlosigkeit des Bittenden, während sie ihn doch dramatisch genommen gleich beim ersten Anblick ohne Zögern tödten müßte, da sie als unrührbare Feindin aller Engländer auftritt, und diesen verderbenbringenden Haß mit großer Rhetorik ausspricht und dadurch rechtfertigt, daß sie dem Geisterreiche durch den furchtbar bindenden Vertrag verpflichtet sei,

> „Mit dem Schwert zu tödten alles Lebende, das ihr
> Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegenschickt."

Käme es ihr nur darauf an, daß Montgommery nicht unbewaffnet sterben solle, so hätte er, da sie ihn so lange schon angehört hat, das beste Mittel am Leben zu bleiben in seinen Händen: er brauchte nur nicht wieder zu den Waffen zu greifen."

Dieses Faktum läßt sich nicht in Abrede stellen, es erscheint aber tadellos, wenn wir es in seinem tiefern Zusammenhang betrachten. Während das alte Drama zwischen dem Epischen und Lyrischen die strenge schöne Mitte hält, ist das moderne durch sich selbst berechtigt, sich ins Epische auszubreiten, weil es dieser breitern Ausführung des Aeußerlichen durch tiefere lyrische Seelenenthüllung wieder das Gleichgewicht hält. Indem das moderne Drama einen größern Reichthum der Gemüthswelt aufnimmt, muß es nothwendig auch weiter in die äußere Welt einschlagen und sich festwurzeln, um auf seinem Fleck zu bleiben, und nicht allzusehr in die Innerlichkeit und somit aus seiner Gattung herausgezogen zu werden.

[1] Aesthetik 3, S. 385.

Schiller's Johanna hat nun wirklich, wie manche historische Stücke Shakspeare's, nicht allein in der Scene, wo der weibliche Achilles den Montgommery erlegt, sondern vielmehr von dem Prologe an bis zu dieser Scene einen epischen Charakter, und das dramatische Pathos macht sich erst von der unmittelbar folgenden Versöhnungsscene an in immer steigendem Grade geltend. Wir sehen ein harmloses Hirtenmädchen auf göttlichen Befehl ihre Heimath verlassen, und durch eine Reihe von Wundern theils wohl mit Antheil, theils aber auch mit Abneigung den höhern Befehl vollbringen. Nur einzelne Andeutungen lassen uns in den Himmel ihrer Seele und in den Reichthum ihres Herzens schauen; im Ganzen ist sie ein verschlossenes Wesen, uns beinahe ein eben so großes Geheimniß, als sich selbst. Erst als sie den Herzog von Burgund versöhnt, erst als sie die Bewerbung von Dünois und La Hire abweis't, als sie von Liebe zu Lionel ergriffen wird, treten die dämonischen Mächte, die bisher durch die Götter symbolisch vertreten waren, und die schön menschlichen Triebe aus ihrem Busen — tritt sie selbst ganz aus sich hervor, und wird durch diese Selbstständigkeit, innerlich wahrhaft zum Mittelpunkt des Ganzen. Hiemit hebt erst die wahre dramatische Handlung an, während alles Vorhergehende äußere Vorfälle, meistens Kriegsbegebenheiten waren, welche selbst im dramatischen Dialog ihren vorherrschend epischen Charakter nicht verläugnen.

Dieses epische Element tritt nun in der Scene, worin der Walliser seinen Tod findet, in seiner Spitze hervor, und deßwegen hat sie der Dichter auch schon durch die metrische Form unterschieden und ausgezeichnet. Diese drei Auftritte sind nämlich in jambischen Trimetern geschrieben, welche Schillern wegen der Cäsur nach der fünften Silbe viele Mühe machten, ihm bald aber auch so schön und volltönend erschienen, daß es ihm schwer fiel, nachher wieder zu den Fünffüßlern zurück zu kehren. Wir finden in einem Briefe an Goethe, daß er Hermann's Metrik gebrauchte, um sich die Theorie dieses Versmaßes klar zu machen. Einige Verse haben die Cäsur nach jeder Dipodie, z. B.:

„Der Schlachten Gott verhängnißvoll entgegen schickt;“

und manche haben einen anapästischen Anfang, wie:

„Denn dem Geisterreich, dem strengen, unverletzlichen“ ꝛc.

In wenigen Versen ist eine Silbe oder zwei zu wenig:

„Doch tödtlich ist's, der Jungfrau zu begegnen,“

und andere sind siebenfüßig:

„Du bist des Todes! Eine britt'sche Mutter zeugte dich!“

Man sieht, daß es dem Dichter schwer wurde, dieses Metrum, wodurch er dem Gemälde zugleich ein alterthümliches Gepräge geben wollte, rein durchzuführen. Aber die meisten Verse haben die Cäsur dem Sinn und den Worten gemäß nach der fünften Silbe, und nirgends ist der fehlerhafte Einschnitt des Alexandriners in der Mitte der zweiten Dipodie zu finden und die rhythmischen Reihen der Silben und Worte sind fast durchgehends mit ihrem Inhalt in der vollkommensten Uebereinstimmung. Kleine Unebenheiten kommen nicht in Betracht bei dem wohlklingenden prachtvollen Fluß des Ganzen.

Auch durch Stanzen, die der neuern epischen Poesie angehören, und durch lyrische Versmaße, so wie durch den häufigen Gebrauch des Reims hat der Dichter das weite Terrain seiner Tragödie behauptet, und sie zugleich über die gemeine Naturwahrheit hinaus ins freie Reich des ästhetischen Scheins zu spielen gesucht, und es ist in diesem Stücke die höchste Freiheit im Rhythmus, Metrum und Reim, und die meiste Wechselbestimmung dieser Formen und des Inhalts. Die Jamben selbst sind fließender und reiner als in Schiller's frühern Dramen, besonders sind die rhythmischen Einschnitte in den meisten Versen sehr schön beobachtet. Der erste Monolog Johanna's am Ende des Vorspiels ist in Ottaverimen vorgetragen, und diese gereimten Strophen sind, wie ein Kritiker bemerkt, durch das gereimte Metrum am Ende der Rede des Thibaut äußerst schön mit den vorhergehenden reimlosen iambischen Rhythmen vermittelt. Einen ähnlichen Wechsel finden wir im zweiten größern Monolog Johanna's, am Anfang des vierten Aufzugs, wo die epischen Schilderungen in Ottaverimen, die elegischen Gefühls- und Gedankenergüsse in lyrischen Strophen von kürzern, meist trochäischen Zeilen ausgedrückt sind. Höchst vortrefflich ist hier, wie

auch an sonstigen Stellen, der Gebrauch, den der Dichter von der Musik gemacht hat. Die Melodie hinter der Scene, stimmt nicht allein mit den Gefühlen zusammen, in welche der Heroismus der Jungfrau hinschmilzt, sondern gibt denselben auch Nahrung, so daß wir ihren Verdruß verstehen, wenn sie zu Sorel spricht:

„O möchte siebenfaches Erz
Vor euern Festen, vor mir selbst mich schützen!"

Dieser Monolog ist durch die Musik gewissermaßen ein „elegisches Melodrama." Als Johanna und der König mit den Seinigen (Akt 3, Scene 5) in die Schlacht ziehen, drücken die erschallenden Trompeten den Muth des französischen Heeres aus, und wir hören das „wilde Kriegsgetümmel," ehe wir es sehen.

Die Sprache endlich hat hier bei aller klaren, einfachen Natürlichkeit, dem Inhalt entsprechend, eine solche Kraft, Hoheit und Bilderpracht, daß kein früheres Drama mit diesem verglichen werden kann, und dasselbe in dieser Hinsicht den graden Gegensatz von Wallenstein bildet. Frankreich z. B. heißt bald das Paradies der Länder, das Gott liebt, wie den Apfel seines Auges, bald ist es ein Schild, auf dem Talbot liegt, wie der Held, und das er nicht lassen will, bald ist es ein Kahn, an Englands Meerschiff angebunden, und so stellt sich der gehobenen Seele alles unter bildlichem Ausdrucke dar. Ganz im Geiste der Zeit sind auch die häufigen biblischen Anspielungen und Vorstellungen. Der alte Thibaut vergleicht die Isabeau mit der stolzen Jesabel. Der König Karl, den Johanna übrigens geflissentlich immer Dauphin nennt, ja von dem sie ausdrücklich bemerkt, daß er vor seiner Krönung noch nicht König sei, sagt in Bezug auf Frankreich:

„Soll ich, gleich jener unnatürl'chen Mutter,
Mein Kind zertheilen lassen mit dem Schwert?"

Auch die Worte des Erzbischoffs (Akt III, Scene 3):

„Mein Meister rufe, wann er will; dieß Herz
Ist freudensatt und ich kann fröhlich scheiden,
Da meine Augen diesen Tag gesehn!"

sind biblisch, und die in Ketten betende Johanna vergegenwärtigt sich Gottes Allmacht durch die Erinnerung an Simson (Akt 5, Scene 10), der blind war und gefesselt, „und seiner stolzen Feinde bittern Spott erduldete.“

Zuletzt noch ein Wort über das Verhältniß dieser Dichtung zur Geschichte. Wilhelm Schlegel sagt, Shakspeare's, wiewohl aus seinem nationalen Gesichtspunkte parteiische Darstellung sei dennoch weit historischer und gründlicher — und doch macht Shakspeare bekanntlich die Pücelle in seinem Heinrich VI. zu einer Zauberin und leichtfertigen Dirne. Solger äußert sich:[1] „Schiller's Jungfrau von Orleans rührt eben aus der Neigung zu einem ganz undramatischen und unpraktischen Idealisiren der Geschichte. Seine Absicht war hier das sogenannte Romantische, wie es ihm in den unbestimmten Bildern, welche die neu aufgewachte Neigung dazu skizzirt hatte, dunkel vorschweben mochte. Dieses Stück schwebt daher größtentheils in der Luft, besonders schadet ihm die ganz willkürliche Annahme des Wunders, die ohne Zweifel Niemand durch die Kraft der Darstellung überzeugt. Aber eben dieses Spiel mit dem halb Wahren und halb Unwahren reizt die Menge, weshalb das Stück viel Glück machte, und doch muß es sich leider heut zu Tage auch durch den, bis zum Unsinn ausgeputzten Krönungszug in der allgemeinen Gunst erhalten.“ Beide Männer gehören derselben Kunstschule an, und sie beurtheilen die Schiller'sche Schöpfung nach dem fertigen, mitgebrachten fremden Begriffe des historischen Drama's, nicht objektiv aus sich selbst heraus. Es ist ein eitles Geschäft, eine neue Erscheinung nach alten Regeln zu messen, die von einem verschiedenartigen Genre abstrahirt sind. — Besonders ist es getadelt worden, daß der Dichter seine Heldin nicht auf dem Scheiterhaufen verbrannt werden läßt, und Schlegel sagt:[2] „Ich weiß nicht, ob der aufgewandte Farbenzauber, der denn doch nicht so glänzend ist, als man sich's denken könnte, das darüber eingebüßte strengere Pathos vergütet. Die Geschichte der Jungfrau von Orleans ist auf's genaueste beurkundet, ihre höhere Sendung wurde von ihr selbst und großentheils von

[1] Nachgelassene Schriften und Briefe, 2. Bd. S. 621.

[2] Dramatische Vorlesungen S. 411 f.

ihren Zeitgenossen geglaubt, und brachte die außerordentlichsten Wirkungen hervor. Das Wunder konnte der Dichter dahin gestellt sein lassen, wenn ihn der Zweifelgeist seiner Zeitgenossen davon ablenkte, es für wahr zu geben; und das wahre schmachvolle Märtyrerthum der Verrathnen und Verlassnen würde uns tiefer erschüttert haben, als das rosenfarb erheiterte, welches Schiller im Widerspruch mit der Geschichte ihr andichtet." Aber von allem andern abgesehen, hätte der Dichter, wenn er hierin der Geschichte treu geblieben wäre, die Liebe Johanna's zu Lionel und hiemit den tiefen Seelenkonflikt ausschließen müssen, durch welchen er erst auch den göttlichen Befehl und die Wunderwelt in das innere Leben der Jungfrau einführte und sie selbst, die bisher nur die Trägerin ihrer Thaten war, zu deren wirklichen Urheberin macht. Alles das wäre mehr äußerlich und ganz undramatisch geblieben, und aus einer handelnden Johanna wäre eine duldende geworden, so daß sich hierin nur das Sujet der Maria Stuart wiederholt hätte. Wenn wir ihre Geschichte in den Urkunden und Erläuterungen von Del Avendy lesen, so ist es nicht zu verkennen, daß sich diese Begebenheiten und dieser Charakter in ihrer historischen Wirklichkeit durchaus nicht für das Drama eigneten. Schiller schreibt an Goethe, er habe das Historische zum Theil überwinden müssen, aber es in seinem möglichsten Umfange benutzt. Der Dichter hat in ganz bestimmte Zeit- und Volksverhältnisse und in bestimmte Religionsvorstellungen, ohne den Geist des Mittelalters zu verletzen, den ewigen Gehalt der Menschheit getragen, wie er sich ihm in dem Mikrokosmus seiner Seele verkündigte.

In dem Gedicht, das Mädchen von Orleans, hat er uns den Geist ausgesprochen, in welchem er sein Drama schuf. Dieses Gedicht hatte in dem Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1802, wo es zuerst erschien, die Ueberschrift: Voltaire's Pucelle und die Jungfrau von Orleans. Der ursprüngliche Titel zeigt uns seinen Inhalt bestimmt an, denn es wird in ihm durchweg die Jungfrau von Orleans der famosen Pucelle des Voltaire entgegengesetzt, so daß die Verse zu den antithetisch behandelten Stücken gehören, von denen ich früher gehandelt habe. [1]

[1] Siehe Band III, S. 137 — 144.

In dieser Weise spricht Schiller sich auch in einem Briefe an Wieland aus: „Sie haben, mein herzlich verehrter Freund, mir zu Anfang dieses Jahrs mit Ihrem Sokrates und seiner Freundin Lais ein so angenehmes Geschenk gemacht, daß ich herzlich wünsche, es auf meine Art, d. h. so gut als ich's habe, wieder wett machen zu können. Anstatt einer Hetäre sende ich Ihnen hier eine Jungfrau, und möchte diese nur keine schlechtere Figur unter den Jungfrauen spielen, als Ihre Lais unter den Freundinnen. Beide haben übrigens dieß mit einander gemein, daß sie zwei übelberüchtigte und liebenswürdige Damen wieder zu Ehren zu bringen suchen; und Sie werden mir zugeben, daß Voltaire sein Möglichstes gethan, einem dramatischen Nachfolger das Spiel schwer zu machen. Hat er seine Pücelle zu tief in den Schmutz herab gezogen, so hab' ich die meinige vielleicht zu hoch gestellt. Aber hier war nicht anders zu helfen, wenn das Brandmal, das er seiner Schönen aufdrückte, sollte ausgelöscht werden." Schiller läßt hier seine und die geschichtliche Johanna in einander übergehen. Wenn es in der ersten Strophe heißt:

„Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott"

und in der zweiten:

„Doch, wie du selbst, aus kindlichem Geschlechte,
Selbst eine fromme Schäferin, wie du,
Reicht dir die Dichtkunst ihre Götterrechte" ꝛc.

so kann nur die historische Johanna gemeint sein; dagegen ist in dem Verse: „Dich schuf das Herz!" ꝛc. von der Schiller'schen die Rede. In den Zeilen der dritten Strophe dagegen:

„Doch fürchte nicht! Es gibt noch schöne Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche erglühn,"

faßt er beide zusammen, indem er die durch die Poesie verklärte und verewigte Johanna anredet. Mit Recht hat man gesagt, Schiller habe sich um die Jungfrau verdienter gemacht, als der Papst Kalixtus III., welcher im Jahre 1456 ihren Prozeß revidiren und sie für unschuldig erklären ließ. Der deutsche Sänger hat sie heilig gesprochen. In einem erhöhten unverwelklichen Dasein wandelt sie, wie der Heldenjüngling der Iliade, durch die sich ablösenden Geschlechter, wie es ihr verheißen ist:

„Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben!"



